

المشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام

تَمَثُّلٌ وتَمْثِيلٌ

الدكتور عبدالعزيز محمد جمعة



المشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام تَمَثُّلٌ وتَمْثِيلٌ

الدكتور عبد العزيز محمد جمعة

الكويت

2013

راجعه وأشرف على طباعته

ريم محمود معروف

الصف والتنفيذ

قسم الإنتاج في الأمانة العامة للمؤسسة

إخراج وتصميم الغلاف : **محمد العلي**



هاتف: 22430514 فاكس: 22455039 (965+)

E-mail kw@albabtainprize.org

التصدير

على ما في الموت من عبرة وعظة، وعلى ما فيه من مفاجأة، وما فيه من مجهول وعتمة، يبقى الموت هو اللازمة الأساسية للحياة، والموت ليس نفيًا للحياة دائمًا، بل هو أحيانًا إعلاء للحياة، وإضفاء مزيد من الضوء على خفاياها.

وإذا كنت قد بدأت حديثي بالموت، فلأن لصاحب هذا الكتاب قصة مع هذا الوافد الذي يغشى بزيارته المفاجئة كل من دبّ على وجه البسيطة.

عرفت هذا الرجل «عبدالعزيز جمعة» منذ أكثر من اثني عشر عامًا عندما التحق بالعمل في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وعيّن معاونًا فنيًّا للأمين العام للمؤسسة، ولم يكن هذا العمل المحطة الثقافية الأولى في حياته.. فقد عمل قبل ذلك في بعض الصحف الكويتية، كما عمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، وأثبت في مختلف أدواره كفاءة وإخلاصًا لا مثيل لهما، وحين حطّ الرحال في مؤسستنا تحمل أعباء كثيرة مجهدة، ولم يصدر عنه نأمة تأفف أو تبرم بثقل التكليف بل كان ينهض بما يوكل إليه برحابة صدر وتفانٍ غير معهود، وخلال وجوده في المؤسسة قام بتحقيق وفرة من الأعمال والإشراف على كثير من إصدارات المؤسسة فخرجت من بين يديه في غاية الضبط والإتقان، وأُسند إليه الإعداد لكثير من الدورات والملتقيات التي حفل بها تاريخ المؤسسة فأدى ما أسند إليه خير أداء، وكان على الدوام يُقبل على عمله

بصمت ومحبّة، ولا يأبه لمحددات الدوام فكثيرًا ما تجاوزها، بل كثيرًا ما يتابع عمله في بيته، مستغرقًا فيه خلال العطل والإجازات، وكان العمل بالنسبة إليه مقدسًا يحس بمتعة في إنجازه، وإبلاغه برّ الأمان، ولا يجد راحته إلا في عناء العمل.

وأعجبتني فيه عصاميته، فقد جاء إلى الكويت في عام ١٩٦٢م وهو في سنّ الفتوة، يبحث عن عمل يؤمن له ضرورات الحياة، ومارس عددًا من الأعمال، ولكنه خلال كفاحه المضني لتوفير احتياجات عائلته، لم ينس الكفاح في ميدان آخر، وهو ميدان العلم، فتابع دراسته الجامعية وهو في خضم العمل ليحصل على إجازة جامعية في الأدب العربي من جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٧م، ولم يقنع بذلك بل واصل دراسته، وحصل على رسالة الماجستير، في الآداب عن رسالة قدمها إلى جامعة الجزائر ٢٠٠٥ تحت عنوان «المشهد المائي في الشعر العربي»؛ ثم أنجز عبدالعزيز جمعة رحمه الله رسالة دكتوراه بعنوان «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي.. تَمَثُّــلٌ وتَمْثِيــلٌ» وكان قاب قوسين من مناقشة الرسالة في جامعة الجزائر، ولكن القدر لم يتح له هذه الفرصة بهذا الإنجاز الكبير فداهمته الوفاة قبل بضعة أيام من موعد المناقشة، وتقديرًا من جامعة الجزائر ومن رئيسها د. طاهر الحجار لهذا الجهد العلمي المميز فقد قررت وفق نظمها ولوائحها – التي نأمل أن تحتذيها سائر الجامعات العربية – منح الفقيد درجة الدكتوراه في الأدب العربي بعد مناقشتها.

والمؤسسة وهي تقدر تقديرًا عاليًا ما قدمه المرحوم عبدالعزيز جمعة لها من إسهامات علمية، وتقدر أن الفقيد قد ألمت به المنية وهو يؤدي واجبًا كلفته به المؤسسة في مدينة النجف في العراق، ووفاء منها لأحد فرسانها الذين سقطوا

في ساحة الواجب قررت طبع هذه الرسالة لكي يستفيد الباحثون العرب من هذا الجهد العلمي المميز، خاصة وقد أكدت لجنة المناقشة أن هذا العمل يمثل بحق إضافة حقيقية للبحث العلمي، وأنه يقدم صورة واضحة للمشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام بما يجعله مستحقًا لأرفع درجة وأسمى تقدير ممكن.

ولكي تكون هذه الرسالة هي الوصية الأخيرة للفقيد، التي تؤكد أن السير في طريق العمل هو السير في طريق الحياة الباقية، وأن الموت يحترم كل من يقدم لمجتمعه إضافة مفيدة ... فسحة أخرى من الحياة، خارج حدود الزمان والمكان.

الرحمة للفقيد والعزاء لأهله وأصحابه وإنا لله وإنا إليه راجعون

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت ٣ من ربيع الأول ١٤٣٤ هـ

الموافق ١٥ من يناير ٢٠١٣ م

****

هذا الكتاب في أصله أطروحة بعنوان

«المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي - تمثُّل وتمثيل»

نال عنها المؤلف

عبدالعزيز محمد جمعة - رحمه الله -

درجة الدكتوراه من جامعة الجزائر تحت إشراف

الأستاذ الدكتور الطاهر الحجار رئيس الجامعة

ونوقشت الرسالة علنًا صباح يوم الثلاثاء ٢٠١٢/١٢/٩م؛ بعد وفاة المؤلف رحمه الله؛ استنادًا إلى لوائح الجامعة وقوانينها. وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور الطاهر الحجار، والأستاذ الدكتور عثمان بدري والأستاذة الدكتورة جميلة بوتمجد، والأستاذ الدكتور السيد محمد عبدلي، والأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب.

وقررت لجنة المناقشة أن تمنح الرسالة درجة الدكتوراه بتقدير مشرِّف جدًّا مع التهنئة والتوصية بطبع الرسالة، وهو أعلى تقدير تمنحه الجامعة.

الإهـــداء...

إلى حامي حمى الشعر العربي ولغته وثقافته وهوياته المركبة، المتألقة، الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، حفظه الله ورعاه، أهدي هذا الإنجاز، آملاً أن يأخذ موقعه اللائق به، في فضاء الدراسات والأبحاث الأكاديمية الجادة، التي تحتج بسلالة الشعر العربي، قديمًا وحديثًا.

والله من وراء قصد السبيل.

عبدالعزيز محمد جمعة



التصور والإشكالية

١-١: إذا كانت مقولة «الشعر ديوان العرب»، أدل على خصوصيات «الذائقة» الجمالية المرتبطة بالمخيلة الأدبية المتصدرة في فضاء الشعرية العربية، فهي ألصق وأوكد بالشعر العربي الغنائي، التقليدي الذي يتصدره ما تواتر وصفه وتمييزه بـ: «الشعر الجاهلي»، الذي بالرغم من تقادم العهد به، وبالرغم مما كتب عنه، احتجاجًا به أو نقدًا له، فإنه ما يزال أبرز وأهم «معالم» الذاكرة الوجدانية والجمالية والاجتماعية والإنسانية المتصدرة في الفضاء الشعري العربي الأخص أو الخاص أو العام أو الأعم.

وبحكم المنشأ والتكوين التراثي الذي تشبعت فيه بالشعر الجاهلي وبخصوصياته الفنية والمعنوية والاجتماعية، والإنسانية، فقد وجدت في نفسي استعدادًا ذاتيًّا وإعدادًا (موضوعيًّا) للمضي قدمًا في استكشاف آفاق الحيوية الفنية والمعنوية التي تنتظم هذا الشعر بوصفه كلاً لا يتجزأ، رغم التفاوت في مظاهر التباين الجزئية الملاحظة هنا وهناك في مشهده العام.

ومن معايشتي الوجدانية والذهنية الطويلة بفسيفساء الشعر الجاهلي، وتمثلاً لأهم ما كتب عنه من دراسات نقدية عربية حديثة متخصصة فيه، بدالي أن الشعر الجاهلي بأمس الحجة إلى إعادة استكشاف لـ «مجال موضوعاتي»، حيوي، أساس، ينتظم واجهته الفنية والمعنوية ومع ذلك لم يأخذ حظه المقنع في الدرس الأدبي أو النقدي الأكاديمي، ونعني بذلك «موضوعه المشهد الإنساني

في الشعر الجاهلي»، كما تمثلناه وخبرناه في مدوناته المصدرية المتواترة مثل «المعلقات السبع» و «المعلقات العشر»، والدواوين أو القصائد الشعرية المحققة لأعلام الشعر الجاهلي.

١-٢: ومن البين أن المجال الأدبي والنقدي الأساس لموضوعة «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، هو مجال «الصورة الشعرية» التي لا تنكر أن كثيرًا من الدراسات الأدبية والنقدية حول الشعر الجاهلي قد تناولتها بمستويات متفاوتة الأهمية والجدوى، ولكن ما لاحظناه أن جل تلك الدراسات لم تقنع بإعادة تمثل الصورة في الشعر الجاهلي، تمثلاً كليًا، حيويًا، يعادل حيويته التخييلية «التمثيلية» أو «التعبيرية»، المنتجة لرؤى شعرائه وتقاليده وأعرافه الفنية والمعنوية والاجتماعية والإنسانية، انطلاقًا من «تضايف» المجالات الموضوعاتية، الأقرب أو القريبة أو البعيدة أو الأبعد.

وإذا أردنا تأسيس إشكالية لموضوعة «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي: تَمَثُّلٌ وتَمْثِيلٌ»، لقلنا إن ما كتب عن الشعر الجاهلي من موقع «موسيقي الشعر» أو من موقع «الصورة الشعرية» أو من موقع «القيم المعنوية» لا يمثل إلا النزر اليسير المتناثر، هنا وهناك، حول احتفاء المخيلة الشعرية الجاهلية ببناء «الإطار المشهدي» الكلي، المفتوح، الذي تتأسس داخله، وتتوالد بموجبه شتى أنماط ومستويات ووظائف الصور الشعرية، التي تنتظمها «ثيمات»، جزئية، مؤتلفة أو مختلفة، تتناثر هنا وهناك في هيكل القصيدة أو القصائد الجاهلية، ولكنها جميعًا مدرجة في مشهد كلي، حيوي، مركب للحياة الإنسانية التي يضطرب بها فضاء المجتمع الجاهلي المفتوح على الطبيعة الطبيعية أو الكونية وعلى الكائنات والأشياء والوظائف والقيم والمعاني التي يزخر بها الواقع الاجتماعي، في إطار ما هو كائن ومتعين بالفعل، أو في إطار علاقات الاحتمال المترائية في ما وراء ظاهر اللغة الشعرية، عبر خصائص فنية كثيرة محيلة على بعضها البعض، من بينها – على

سبيل المثال لا الحصر – علاقات «الإيحاء» والعلاقات «الرامزة» أو «المرمزة»، وإن لم تكن «رمزية» بالمعنى المدرسي، وعلاقات «المشاكلة» وعلاقات «الإضمار» و «التضمين» و «التضمن» و «التجسيد» و «التجسيم» و «التشخيص»، وعلاقات «تراسل الحواس»، من موقع استثارة مجال «الإدراك البصري» مباشرة أو تحويل العناصر والمكونات المرتبطة به على المدركات الحسية الأخرى، كالسمع واللمس والذوق والشم، أو – أحيانًا كثيرة – توشيح المشهد الشعري المؤطر، تأطيرًا حسيًّا بصريًّا أو «متراسلاً» بقيم ودلالات معنوية شفافة تنتظمها جميعًا، وبمستويات متفاوتة لدى الشعراء الجاهلين، «رؤية للعالم»، تتمثل في مشهد الاحتفال بعنفوان الحياة المادية والمعنوية الماثلة في فضاء الشعر الجاهلي، ليس لأنها كذلك في الواقع العيني، المتعين للمجتمع الجاهلي، وإنما من موقع الاحتكام إلى سلطة الإرادة الإنسانية التي تبدو وكأنها تتحدى الشعور المتجذر بالموت والفناء والمحو، الذي يتهدد الوجود الإنساني ويحوله إلى بقايا طلل دارس ورميم عظام نخرة.

١-٣: وقد ازدادت رغبتي إصرارًا على البحث المستكشف لآفاق موضوعة «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، على نحو ما أجملت، بعد نتائج الدراسة التي أنجزتها بعنوان: «المشهد المائي في الشعر الجاهلي: نماذج منتخبة»، والتي حصلت بها على رسالة الماجستير، بتاريخ ٢٠٠٥/٥/٢٢، فمن خلال هذه الدراسة ومن خلال ما رافقها أو تلاها من أصداء، تبين أن من أخص خصائص التصوير الفني في الشعر الجاهلي، انفتاح «مادة قوله» وكيفيات القول فيها أو عنها، على الفضاء المكاني «المزمن» أو الزمني «الممكن»، من منصة الحياة الإنسانية الممتدة والمتنوعة بامتداد وتنوع مشهد المدى ومشمولاته المتناثرة في عالم الصحراء المترامية الفراغ، التي بقدر ما ترهب الشاعر – ومن ثمة الإنسان – الجاهلي، وتتوعده، فإنها في الآن نفسه تبدو عنوان كيانه الاجتماعي «الجمعي»، ومأوى كينونته الوجودية في العالم، مما يعزز فيه إرادة الاحتفال بالحياة والتعلق الطفولي «الشبق» بها، حتى ولو كان ذلك في مجال الموت أو ما هو في حكمه.

ولذلك لم تحل الأعراف الاجتماعية أو الثقافية أو الحضارية الأبسط، لكل الشعراء الجاهليين دون «تمثلهم» و «تعبيرهم» لـ» و «عن» «تواصلهم» الإنساني مع ذواتهم الاجتماعية التي يحيطون بها أو تحوطهم، كما لم يمنعهم ما يقال عن فقر حياتهم الثقافية والحضارية وعن رتابة ونمطية وتأثر علاقاتهم الاجتماعية والإنسانية خارج سلطة خطاب القبيلة، دون «التواصل» – إلى حدا التذاوت التلقائي أحيانًا كثيرة – مع شتى المظاهر والظواهر والكائنات والأشياء والقيم والوظائف الطبيعية أو الكونية أو الأسطورية التي يجللها الصمت المطبق في عالم الصحراء، ويبوح بها المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي.

٢ - خطة الموضوع

٢-١: من المعلوم أن أي تصور نظري لاستشراف إنجاز أي دراسة علمية، أكاديمية جادة، يبدو أكثر وضوحًا وإقناعًا وأصالة على مستوى الخطة الهيكلية التي تنتظم مساره، على نحو يجمع بين التماسك والتكامل في المجالات المفصلية الكبرى الأساس وبين المسارب ذات القابلية للتفريع الجزئي، الداخلي، في التفاصيل كلما اقتضى الأمر ذلك.

وفي هذا الإطار قمنا بإعداد خطة مبدئية، توخينا فيها تحقيق التماسك المنهاجي والانسجام العلمي والتكامل المعرفي، وفق تعاقب أو تلازم السؤال المركب الذي ارتضيناه مفتاحًا لاستكشاف آفاق موضوع البحث: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، وهو ماذا وكيف؟

٢-٢: وفي هذا الإطار جاءت الخطة المعتمدة، كمفاصل أساس، على النحو الآتي:

التصور والإشكالية.

مقدمة.

وتتكون من العناصر التأسيسية المجملة الأساس وهي:

- تحديد علاقات الائتلاف والاختلاف بين «المشهد» و «الصورة» في الشعر الجاهلي.
- مؤشرات «المشهدَ الإنساني في الشعر الجاهلي».
- موقع الموضوع في الدراسات الأدبية والنقدية العربية المتصدرة.
- المدونات الشعرية الأساس للدراسة.
- المدخل أو المداخل النقدية الأكثر استثمارًا في الدراسة.
- آفاق الدراسة.

الفصل الأول: المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي.

الفصل الثاني: المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي .

الفصل الثالث: المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي: ظاهرة الصعاليك نموذجًا.

الفصل الرابع: المشهد الإنساني وعلاقته بالأساطير والخرافات في الشعر الجاهلي.

الفصل الخامس: المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي .

الخاتمة: النتائج والاقتراحات، ثمَّ قائمة مفصلة بالمصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة، وتوجنا الدراسة بملاحق شعرية مصنفة، تصنيفًا موضوعاتيًا، قصد تعميق وعي المتلقي لهذه الدراسة من جهة، وتوفير مادة شعرية غزيرة ومتنوعة لمن يريد أن يلج المجال.

٣- المنهج النقدي المستثمر في الدراسة

يتضح من موضوع الدراسة ومن الهيكل الأرجح الذي أوردنا قسماته الأبرز في الخطة السابقة، أن موضوع الدراسة من النوع المركب، المتعابر، الذي يجمع – في

آن واحد – بين «مادة القول» أو موضوعة «القول» وبين كيفيات القول المؤسسة على مفهوم «المشهد»، ما جعلنا – في الواقع – نتساءل كثيرًا عن المنهج النقدي الأولي والأنسب الذي يمكن أن يفيد البحث، فائدة كلية، دون الانغلاق عليه، وبعد نقاش موسع مع المشرف تبين أنه بالإمكان الاعتماد على أكثر من منهج نقدي، أبرزها.

«النقد الموضوعاتي» على اعتبار أن مجالات الدراسة الأساس أو المتفرعة منها تبدو أكثر ارتباطًا بـ «الموضوعاتية».

«النقد النصي» في صوره التي تنحو منحى «أسلوبيًّا»، يصلها مباشرة بـ «الأسلوبية» على اعتبار أن مفهوم «المشهد» وكيفيات تحققه في الشعر الجاهلي ينطلق من مفاهيم ومصطلحات وأنماط ومستويات آليات «الصورة الشعرية» بمفهومها الحيوي المفتوح الذي ينفذ إلى البصيرة عبر آلة البصر أو ما هو في حكمها في آلات الإدراك الحسية الأخرى.

وإلى ذلك فقد استضاءت الدراسة بمداخل نقدية متعابرة فيما بينها، مثل «النقد الاجتماعي» والنقد النفسي» والنقد الثقافي» ونظرية القراءة» كلما اقتضت النصوص الشعرية محل المعاينة ذلك.

وفي كل الأحوال، فإن المنهج – أيًّا كان – ليس إلا وسيلةً معرفيةً ومنهجيةً تساعد على إثراء وتعميق الوعي بالنصوص الشعرية الجاهلية، في إطار الموضوع الذي أطرناه بها وهو: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي: تمثلٌ وتمثيلٌ».

ويسعدني أن أقدم جزيل الشكر وشعوري بالعرفان للأستاذ الدكتور الطاهر حجار الذي أشرف على هذه الرسالة، والشكر موصول للأستاذ الدكتور عثمان بدري الذي تابع جميع مراحل هذه الدراسة. وبالله التوفيق وله الحمد من قبل ومن بعد.

مقدمة

لا يزال الشعر الجاهلي أو شعر العرب ما قبل الإسلام منبعًا ثرًّا لدراساتٍ وأبحاثٍ في مجالاتٍ كثيرة، وقد شجعني على ذلك أستاذي الدكتور الطاهر حجار رئيس جامعة الجزائر بن يوسف بن خدَّة، وأستاذي الدكتور عثمان بدري، وقدَّما لي كلَّ أشكال العون فجزاهما الله خيرًا .

وقد بدأت الخطوة الأولى في هذا الطريق برسالة الماجستير وعنوانها «المشهد المائي في الشعر الجاهلي - نماذج منتخبة» في الجامعة نفسها، وها أنا متوكلاً على الله أقدمت بمشورتهما ودعمهما على تقديم هذه الدراسة بعنوان: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي - تمثلٌ وتمثيلٌ»، ومما شجعني على ذلك قلة الدراسات عن الشعر الجاهلي في جوانب عديدة مقارنةً بحجمه وأهميته في استنباط مناحي الحياة والفكر العربيين اللذين سادا العصر الجاهلي، فضلاً عن سعة أغراضه وتفرعها .

ولم يكن الشعر العربي في العصر الجاهلي بمعزلٍ عن تأثيرات الجوار في منحاه الفكري، فكان لكبار الشعراء حراكٌ في المحيط المجاور للجزيرة العربية، ومنهم امرؤ القيس وصاحبه عمرو بن قميئة وطرفة وعمرو بن عدي والأعشى والنابغة وحسان بن ثابت وغيرهم؛ فأثروا وتأثروا وسجلوا ذلك في إبداعهم الشعري.

لقد عنيت دراسات كثيرة بالصورة في الشعر العربي في العصر الجاهلي وغيره من العصور، ولكنها صورٌ منفردةٌ لا تمتد لتشكل مشهدًا متكامل العناصر، فالصورة جزءٌ من المشهد الذي يتكون من صورٍ عديدةٍ متتالية كما هو الحال في المشاهد المسرحية والسينمائية؛ أما الدراسات عن المشهد بشكله الفني المتكامل فهي نادرة في حدود ما نعلم .

يُعنى المشهد الإنساني بالرجل والمرأة ونماذج من الحياة التي أقدموا عليها مختارين أو مكرهين؛ وقد لاحظت كغيري قلة الدراسات في هذه الجوانب مقارنةً بحجم الشعر الجاهلي وأهميته، فاطلعت على مراجع الأستاذ الدكتور أحمد الحوفي (الحياة العربية من الشعر الجاهلي) و (المرأة في الشعر الجاهلي) وموسوعة الأستاذ الدكتور جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) و(الأغاني) للأصفهاني و(الحيوان) للجاحظ و (مروج الذهب) للمسعودي و (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) للدكتور يوسف خليف، و (بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب) للألوسي، و(موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها) للدكتور محمد عجينة، وكان الاعتماد الأساس على مجموعةٍ كبيرةٍ من دواوين شعراء العصر الجاهلي ومنهم امرؤ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة بن شداد وعروة بن الورد والشنفرى وتأبط شرًّا وحاتم الطائي والمثقب العبدي وغيرهم؛ كما استعنت بكتب المختارات الشعرية وفي مقدمتها الحماسة الكبرى والحماسة الصغرى لأبي تمام، والمفضليات والأصمعيات وديوان الهذليين وشرح أشعار الهذليين للسكري وشعراء النصرانية للأب لويس شيخو ومجاميع المعلقات السبع والعشر .

لقد جاء اختيار عنوان (المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي – تمثل وتمثيل) موضوعًا لهذه الرسالة لعددٍ من الاعتبارات أهمها:

أولًا: سمو مكانة شعر العصر الجاهلي بين عصور الشعر العربي كافة، وغنى إمكاناته الدراسية وعدم سبر أغواره الفكرية وجوانبه الجمالية والأسطورية بما يتناسب وأهميته وريادته وتأسيسه للشعر العربي في سائر العصور الأدبية .

ثانيًا: استكمال ما بدأته من دراسة المشهد في رسالة الماجستير المعنونة (المشهد المائي في الشعر الجاهلي – نماذج منتخبة)، والانتقال إلى دراسة مشاهد أخرى من شعر هذا العصر الرائد والثري بإنتاجه الشعري الخصب وآفاقه الواعدة.

ثالثًا: نفاسة العناصر التي يتطرق إليها موضوع الدراسة وأهميتها، والتي تتمثل بدءًا بالإنسان رجلاً وامرأةً، وما يتعلق بحياته من مظاهرٍ وقيم كالحرية (ظاهرة الصعاليك نموذجًا)، وما يتصل بتلك الحياة من ظواهر بارزةٍ كالطلل في مقدمات القصائد، أو خفيةٍ كالإشارات والمشاهد الأسطورية في ثنايا الشعر الجاهلي .

وقد جاءت الدراسة بعد المقدمة في فصولٍ خمسة، كان الفصل الأول منها بعنوان (المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي)، وقد عمدت فيه لاختيار أهم المشاهد التي كان يُعنى بها الرجل في العصر الجاهلي، وهي على الترتيب مشاهد الحرب والكرم والشراب.

ولم يكن قصر الحديث في هذا الفصل على هذه القيم الكبرى الثلاث المعدودة عند الرجل في العصر الجاهلي، يعني أنها الصفات أو القيم القارَّة فحسب عنده وعند مجتمعه القبلي، بل كانت هناك كثيرٌ من القيم التي كان يعتنقها الجاهليُّ ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحميَّة والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهليَّ كان منزَّهًا عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن ليس هنا مجال الحديث عنها .

فمن ناحية مشهد الحرب والغزوات، كانت ظروف البيئة الصحراوية القاهرة من أهم أسباب تواتر هذا المشهد، وما نشأ عن تلك البيئة من معاناةٍ لساكنيها، وكان من أهم الأسباب الأخرى لنشوء هذه الظاهرة، التعصب للقبيلة وصرامة النظم والأعراف القبلية من مظالم اجتماعية واقتصاديةٍ طالت بعض الطبقات، وقد فرض مجمل هذه الظروف وغيرها من الأسباب، كتناحر القبائل على موارد الكلأ والماء، فنتج عنه كثرة الحروب والمنازعات، والغارات التي كانت في كثيرٍ من الأحايين لمجرد النهب والسلب والحصول على الغنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ مما زعزع الاستقرار والأمن للرجل وعائلته ومن ثَمَّ قبيلته وخلق حياةً غي مستقرة للجميع، وبسبب هذه الظروف، أتقن معظم الرجال طرائق الحرب وفنونها، واقتنوا لذلك العدد الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهام والدروع كلٌّ قدر استطاعته، وفي حالة توسع الغزو التقليدي وتحوله إلى حرب على نطاق القبيلة، كان الكرُّ والفرُّ والمباغتة، وسلوك طرق الحرب النفسية والاستعانة بالنساء والأولاد أحيانًا لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ من أساليبهم المعمول بها، ورأينا تجاوب الشاعر الجاهلي مع هذه الأوضاع نصيرًا لقبيلته وأحلافها، وقد بالغ كثيرٌ من شعرائهم الفرسان كعنترة وغيره في إنصاف خصومهم لجعل نصرهم على الخصوم نصرًا ذا معنى.

وأدرك رجالٌ كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصةٍ الشعراء - إلى وقفها والتنفير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسعى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء.

وقد اهتمت الدراسة في هذا الفصل بقيمةٍ أخرى قدَّسها الرجل العربي الجاهلي هي قيمة الكرم، وقد برز عددٌ من الأجواد في ذلك العصر من أشهرهم

الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلَّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به وقت الشتاء واشتداد البرد، فيلعبون الميسر ويشبُّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم للضيف وللمحتاج، ويبادرون إلى الكرم بكلِّ معانيه وطرائقه، طلبًا لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يفتقرون إلى عقيدةٍ دينية لها شريعةٌ يسيرون على منهاجها.

وكان المشهد الأخير في موضوعة الرجل في الشعر الجاهلي هو المشهد الخمري، فقد أولِع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبوادي، وافتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والملل في حياته، وتوليد خيالات سارَّة وبعث الجرأة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحميَّة، وبسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبَّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهوليَّة المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقُّعهم الفجائع في أنفسهم وأحبّائهم في كلِّ لحظة، ففزعوا إلى الشراب يدمنونه ويتغنَّون فيه، وعدُّوا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخار والاعتزاز والصِّيت الحسن بل وخلود الذكر. ففتحت لها الحانات وعُيِّن لها السُّقاة من رجالٍ وقيان، وعاقرها الغنيُّ والفقير، وأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

أما الفصل الثاني من هذه الدراسة فكان بعنوان (المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي)، حيث كانت حياة المرأة في ذلك العصر واقعةً بين

نقيضين، فهي بين علوِّ المكانة حتى صار منها الملكات كبلقيس والزباء، وكثيرٍ من النساء ذوات المقامات الرفيعة والمكانات المقدَّرة، وبين تدني القيمة لدرجة الوأد بسبب الفقر والغيرة؛ وكانت عرضةً للسبي في حالاتٍ كثيرة، وكانت المسبية تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرَّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ فتُباع وتُشترى في سوق الرقيق، ومنهنَّ من كان العرب يكرمونها ويجعلونها ضمن نسائهم أحيانًا، وغالبًا لم يتجاهل السَّابون مكانة المرأة المسبية في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمًّا لأبنائهم فتعتق آنذاك، ورأينا أن أغلبية القبائل، وإن مارست السَّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جناية الوأد بشكلٍ واسع، بدليل حبِّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفتدي البنات المراد وأدهن. وبخلاف الوأد والسبي، كانت مكانة المرأة تتعرض لصورٌ سلبية أخرى، منها عدم توريثهن كالرجال، ومنعهنَّ من حضور مجالس شورى الجاهلية، وكان يقع عليهنَّ زواج الشغار والتزويج بالجبر والإكراه أحيانًا، وكانت كثرة الضَّرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية .

ومقابل ما كانت تتعرض له المرأة في العصر الجاهلي من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدَّ الوأد والسبي، بقيت ذات مكانةٍ عالية، وحفظتها نخوة العرب في ذلك العصر- كغيره من العصور -، وبخاصةٍ الحرائر، ووضعتها في مكانةٍ عاليةٍ ومقدَّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاول الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضِعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، وكنَّ يتبعن المقاتلين في الحروب تحميسًا لهم وإثارةً لنخوتهم، ويسقينهم ويداوين جرحاهم ويلفن خيولهم .

وقد وصل عددٌ من النساء سدَّة الملك وأطيعت من قبل الرجال، مثل بلقيس ملكة اليمن والزبّاء ملكة تدمر، ومنهنَّ كثيرٌ من الشواعر المؤثرات في الإبداع

كالخنساء، ومنهن شديدات الإباء مثل ليلى بنت مهلهل والدة سيِّد قومه تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القويِّ للضعيف، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويعتدّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلَّ قصيدته بها والتغزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب المعلقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهدها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطريقةٍ أو بأخرى. وكانت النساء في الجاهلية تجير وتحمي مَن تجير، ويسمونها (الوافية)، وكان الرجال يقدِّمون أرواحهم رخيصةً في الدفاع عن نسائهم وقت الغزو والغارات والحروب .

لقد عرضنا في هذا الفصل المرأة الجاهلية في خمسة مشاهد هي: المشهد الجمالي للمرأة، ومشهد المرأة الظاعنة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة الأسطورة ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تغنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صورٍ كثيرة، فبنوا مشاهد جماليةً رائعةً بأوصافها الجسدية المثالية غالبًا، وخاصةً في ثنايا المشهد الغزليِّ ومشهد المرأة الراحلة أو الظاعنة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظَ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليٍّ ذي بال.

وقد صوَّر الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثال، أو «المرأة الأيقونة» التي اتصفت بكلِّ الصفات الأنثوية المتحركة في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجماليِّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن والقدِّ والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الظباء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيَّنها بأغلى الجواهر، وطيَّبها بأفخر أنواع الطيب

وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثيرٍ من الأحايين امرأةً/ أسطورة، ووصفها بأنها دُرَّة زهراء، وأسنانها كاللؤلؤ وثغرها كأس مدامٍ حُفَّ بالدُّرر، وتتزيَّن بعقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشبَّهها بدميةٍ من مرمرٍ أو رخام.

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيُّ للتغنِّي بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوَّروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، وسعادةٍ وشقاء. ولمَّا كانت المرأة هي موضوع الغزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أمَّا وصف المحاسن الخُلُقيَّة والنفسيَّة وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبةٍ متأخرةٍ من وصف الأعضاء.

وقد شكَّل المشهد الوجدانيُّ في النصِّ الجاهليِّ رؤيةً انسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزه إلى البنية النفسية للشاعر، وللموصوف في آنٍ واحد، فوصف الشاعر الجاهليُّ محبوبته الظاعنة مع أترابها، لأن المـرأة كانت لا ترتحل منفردةً وإنمـا ترتحل مع جملة ظعائن، وكـان يشبِّههنَّ بالسفين وبحدائق الدوم والنخيل. ويعبِّر عن ألم الفراق واليأس من لقاءٍ جديد، لذلك كان يمعن في إعطاء تفاصيل أوصافٍ جماليَّةٍ عليا لها، ووصَف ركبها مع الظعائن الأخريات .

أما المشهد العذلي فقد حفل الشعر الجاهلي به، وكانت المرأة هي العاذل على الأغلب، وفي نصوصٍ قليلةٍ، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَخِّم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التأنيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعلَّ الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطًا قويًا أو أنه يتلقَّى عذلها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك رأينا الرجل يُخاطَب ب (عذَّالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيمًا ونداءً بـ (أعاذلَ).

وقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسمِّيه صراعًا جدليًّا بين الشاعر الجاهليِّ والمرأة، عاكسًا بصورةٍ أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنا)

الأعلى لذاته أو (الأنا) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل مُتخَيَّلاً أم واقعيًّا، وفي كلِّ الأحوال، فإنَّ ظاهرة العاذلة تعكس معاناةً واقعيةً للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعيَّة، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّةٍ من الأسطورة الخفيَّة المتوارثة. وفضلاً عن أن العاذلة لم تتمتع بأية صفاتٍ جماليَّةٍ من قِبَل الشاعر، فقد تعرضَّت للزجر والنهي والتهكُّم بل والعصيان التام من المعذَّل أو الملوَّم؛ لأنه يرى فلسفةً تقتضي أن يبادر منيَّته ويستبقها بإنفاق كلَّ ما تملكه يداه، طلبًا لحسن الصِّيت في الحياة وخلود الذكر بعد الموت. وكان المعذَّل يتلقى العذل على الإفراط في الكرم والشرب والمخاطرة، وأحيانًا على العكس، يتلقاه على البخل والقعود عن الكسب والإحجام عن المخاطرة والإقدام .

وعرضنا في مشهد المرأة الدرة من خلال قسم من جيمية الشاعر أبي ذؤيب الهذلي، ورائية الشاعر المسيب بن علس، ورأينا كيف عرض الشعراء الجاهليون لما تتحلَّى به المرأة وبخاصةٍ محبوباتهم من جواهر، وعدُّوا المرأة جوهرةً تتقلَّد جوهرة، فمحبوبة الشاعر وغيرها من حسان النساء المنعمات، يلبسن الذهب المتوقِّد كالشِّهاب على النُّحور، ويلوح على الترائب كلون العاج غير المغضَّن، ويتحلَّين بسموط المرجان والياقوت المفصَّل بالشَّذر والجزع اليمانيِّ، ويظاهرن سمطي لؤلؤٍ وزبرجد، وهنَّ كدُميةٍ من لؤلؤٍ صُوِّرت في عاج، أو كدُمى المرمر المطليِّ بالذهب أو كدُمَى العاج في المحاريب.

أما المرأة في مشهدها الأسطوري ومن خلال التمثيل لذلك بجيمية أبي ذؤيب الهذلي في أمِّ عمر كمثال، فقد وُصفت هذه المرأة من خلال عددٍ من المشاهد المتتابعة هي: مشهد سقيا أمِّ عمر، أو مشهد المرأة الأسطورة/ صانعة/ ربَّة المطر، ومشهد المرأة/الدرة، ومشهد المرأة/الطيب، ومشهد المرأة الثكلى/الظبية، وأخيرًا

مشهد المرأة المفارقة. وقد أسقط على هذا المشهد مشهدًا آخر هو رثاء صديقه الراحل. وكان تتابُع هذه المشاهد الإنسانية في وصف امرأةٍ واحدةٍ يشي بأهميَّتها وعلوِّ مقامها، لتبلغ مستوى الأسطورة الكونية إن لم تكن هي الأسطورة نفسها.

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربيةً جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرِقَّت، أم كانت من أصول أجنبية عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والغناء في الحانات وبيوت علية القوم وقصورهم، كما عرضنا بإيجازٍ لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالمسيحية واليهودية، على الشعر والغناء العربيين.

وكان الفصل الثالث بعنون (المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي: ظاهرة الصعاليك نموذجًا)، وقد عرضت الدراسة لمعنى الصعلكة وأسباب بروز هذه ظاهرة الصعاليك بدءًا من العصر الجاهلي، حيث كانت الصعلكة نتاجًا للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصاديٌّ الكبير بين الطبقات وردًّا عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوَّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرُّدٍ مسلَّح، عُرف بحركة الصعاليك، الذين احترفوا الغزو وقطع طرق القوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخلعتهم، مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياةً ثوريةً ويعلنون حربهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سببٍ أساسيٍّ من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيِّ الجاهلي، والتي سُمِّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، وكان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة هذه الظاهرة، حيث آمنت كلُّ قبيلةٍ بوحدتها الاجتماعية وبكرم جنسها، واندفعت بحماسةٍ وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها أبناء السُّود والحبشيَّات، والخلعاء والشذَّاذ الذين لا يقيمون وزنًا للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفةٌ ضمَّت في صفوفها: الخلعاء والشذاذ والجُناة والغِربان (السود) وبعض الرقيق والأسرى من

شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالعصبية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزعٍ ومذهب، وشذُّوا عن كلِّ أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيلِ التمسُّك بأهداب الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ فقط.

وقد تزعَّم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «دستورًا» وضع المبادئ التي شكَّلت الأبعاد العامة لها، وحدَّدت مسلك الصعاليك المنتمين إليها، وتُختصر في توزيع (الأنا) على (نحن) و «تقسيم الجسم الواحد» في «جسومٍ كثيرة».

والحقيقة أنَّ موقف المجتمع العربيِّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيرًا، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن.

وعرضت الدراسة لما كان يتحلى به معظم الصعاليك من صفاتٍ أساسيةٍ متشابهة ومتقاربة، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدِّدون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامة، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الكسول الذي يؤثر الراحة. أما أشعارهم فكانت مثالاً صادقًا في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بعفويةٍ دون اهتمامٍ أو تزيينٍ أو تأنُّق، بل جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة صادقة لقساوة حياتهم، وصلبًا كصلابة أيامهم، جسَّدوا فيه نظرتهم ورؤيتهم للحياة والحرية، وبيَّنوا فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعهم وصفاتهم، وحمَّلوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بذورًا أوليَّة للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتًا أوليًّا للانتفاضة على السلطة القَبَلِيَّة ولاحقًا على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثَّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا

معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات نادرة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلَّة ما وصلنا شعر الصعاليك النسبيَّة، فقد تناول موضوعاتٍ من صميم حياتهم مثل: أحاديث المغامرات والتشرُّد والفرار والصُّمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرِّفاق، وشعر المراقب والتَّوعُّد والتهديد ووصف الأسلحة؛ كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميَّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية. لقد شكَّل الصعاليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهدًا إنسانيًّا لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، وقد عرضنا لهذا المشهد من خلال تحليل عددٍ من قصائدهم كان أشهرها «لاميَّة العرب» للشَّنفَرَى الأزدي.

أما الفصل الرابع فكان بعنوان (مشهد علاقة الإنسان بالأساطيروالخرافات في الشعر الجاهلي)، حيث بينت الدراسة أن الشعر العربي قبل الإسلام لم يكن شديد الانغلاق على بيئته تمامًا، وإنما كان يتأثر بما حوله من الحضارات المجاورة ويؤثر فيها، وأنه بذلك قد استمدَّ بشكلٍ أو بآخر من المفاهيم الأسطورية والدينية من حضارات ومعتقدات الشعوب المجاورة كالروم والفرس وحتى الإغريق والأحباش، ويبن ذلك أن الأسطورة ليست من الكلماتِ المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأولين)، وهؤلاء الأولون هم من العرب وغير العرب، والمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الدراسات والاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة.

وكان خيال الجاهليين والشعراء منهم بصورةٍ خاصة، قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكل تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركَّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمعي هام يظهر في

الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصورًا ماديًا، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

وعرضت الدراسة للمشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي، فرأت أنه مشهد متعدِّدٌ الأوجه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار والطقوس والعادات والتقاليد وغيرها، وآمن العربالجاهليون بالأساطير إيمانًا تردَّد في كثيرٍ من كتب التراث .

كما عرض البحث لدراسات الأسطورة في العصر الحديث، فرأى أن عددًا من الدارسين قد انبرى لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، وقد مرَّت هذه الدراسات في مرحلتين: مرحلة الكشف والريادة ثمَّ مرحلة التوثيق؛ وكثيرٌ من الدارسين تحمَّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى غايته وجهده فيه بدرجةٍ أو بأخرى كما فعل د. طه حسين ود. محمد عبدالمعين خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن ود. عبدالجبار المطلبي ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد أثبتت دراساتهم وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقة تجعلنا نعتمد على الشعر في استنباط المضامين الأسطورية. فالشعر يثري الأسطورة والعكس صحيح.

لقد مثلت دراسة الأسطورة في الشعر، دراسةً للفكر العربي ما قبل الإسلام، لأنها تمثل جوهر ذلك الفكر بجوانبه الفنيّة والنفسيّة والوجدانيَّة وتصوراته للكون والحياة. وكان الشعر هو الفن الذي حوى البعد الميثولوجي بشكلٍ غير مباشر،

وعرضه كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل والتحليلات الرمزية، وبذلك يكون الفن الشعري قد استمد روحه من الأسطورة، وحفظ كثيرًا منها، وساهم في نشرها .

ولا بدَّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلّى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمَّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطيةٌ واضحةٌ ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكّل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابعٍ تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظعائن، أو المرأة الظاعنة ووصف مشاهد الحيوانات وغيرها من المشاهد الأخرى .

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءةً مسوغةً إلى حدٍّ كبيرٍ، لاتفاق كثيرٍ من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أنَّ المرأة قد مثَّلت أهميةً كبيرةً في المقاربة الأسطورية التي تتجلّى في كثيرٍ من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة والحصان وكثيرًا من أنواع الطير والحيوان وحتى العادات والتقاليد، بعدًا ذا حضورٍ أسطوري، وكثيرةٌ هي القصائد التي يمكن أن نعاينها وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين.

ونظرًا لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب ومرامي هذه الدراسة، اقتصر الحديث عن عددٍ من الأساطير المختارة كنماذج ومنها أساطير: (الجن والغول والسعالي) والحيوان (البقرة والثور والإبل - الجمل والناقة والخيل) والإنسان (الدم وقوة النظر - زرقاء اليمامة والرتم وتعليق الحلي والتمائم والتصفيق وقلب القميص) والطير (الغراب والنسر والحمامة والهدهد والنعامة) والطير الأسطوري (الهامة والصدى والعنقاء) والزواحف (الحية) .

وحمل الفصل الخامس والأخير من هذه الدراسة عنوان (المشهد الإنساني في موضوعة الطلل في الشعر الجاهلي)، ودراسة المقدمة الطللية تتضمن عناصر كثيرةً كانت تهمُّ الشاعر الجاهليَّ وتؤرقه، فهي تتضمن عنصرَيِّ المكان والزمان

اللذين يمثلهما الطلل كمكان، والوقوف عليه كزمان، فضلاً عن بثّ الشاعر معاناته النفسية لفقد الحبيبة والأهل والقبيلة، وهو إلى ذلك يحتاج وقفةً تجلو عنه هموم الحياة، ويرتب من خلالها مشاهد قصيدته التي تلي المشهد الطللي، الذي يستمدُّ منه العزيمة ويستخبر الوجدان ويتزود بقوةٍ (أسطوريةٍ)، بعد أن وصلت به الكثافة الوجدانية إلى درجة الإخفاق، وهنا ينفجر ينبوعه الشعري ليعبِّر عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أداءاتها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئًا إياها بالمقدمة الطللية، ليبث في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية ولتكون جسرًا نفسيًّا ومعبرًا داخليًّا كما كانت جسرًا نفسيًّا لذاته.

لقد كانت المقدمات الطللية عند الجاهليين بمثابة تاج القصيدة، ومرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن وصفوا الديار الميتة، فإنهم يضفوا عليها من نفوسهم ألوانًا تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان لا يلحُّ ولا يفارقه باستمرار، للتعبير عن تلك الصور ليظهر من خلالها المعاناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

ووقوف الشاعر على الأطلال يعبر عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإقفار تلك الأطلال وفناؤها، إقفارٌ وفناءٌ للحياة نفسها، فالمقدمة بذلك تمثل ثنائيَّ الموت والحياة لدى الشاعر، الموت لأنها أصبحت جرداء خاليةً من كثيرٍ من أشكال الحياة، ولكنها حيَّة في نفس الشاعر وبخاصةٍ عندما يهزُّ الحياة فيها ويبعثها من خلال القصيدة، فيخلع عليها حياةً لا يراها سواه، ويفعم نفسه بالأمل والتفاؤل تمهيدًا لانتقاله لمشاهد القصيدة التالية من رحلةٍ ووصفٍ ومدح وغير ذلك من الأغراض. وبعد ذلك جاءت الخاتمة التي لخصنا

فيها الدراسة بإيجاز، مع تركيز نتائجها في نقاط. وتلا الخاتمة ثبتٌ بأهم مصادر الدراسة ومراجعها فمحتوى الدراسة.

وفي الختام أقدم جزيل الشكر والامتنان والتقدير للأستاذ الدكتور الطاهر حجار المشرف على هذه الأطروحة، الذي لم أشعر في التعامل معه إلا بالأخوة الصادقة ولم أجد منه إلا كلَّ عونٍ وصبر، وشكري وتقديري موصولين للأستاذ الدكتور عثمان بدري الذي لم يبخل عليَّ يومًا بالتوجية والتسديد، وأشكر الأساتذة الكرام رئيس وأعضاء لجنة الحكم على هذه الأطروحة، وأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر الزاهرة، وشكري موصولٌ لكلِّ من أسدى عونًا مهما كان في إخراج هذا الجهد المتواضع إلى حيِّز التنفيذ. والحمد لله أولاً وآخرًا وهو وليُّ التوفيق .

عبدالعزيز محمد جمعة البجَّالي

الكويت في السابع عشر من شوال ١٤٣٢ هـ

الموافق للخامس عشر من سبتمبر ٢٠١١ م .

****

الفصل الأول

المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي

تركزت أبرز الموضوعات التي اهتم بها الشاعر (الرجل) في العصر الجاهلي، على البطولة والشجاعة والحرب والكرم والشراب بينما كانت موضوعات المرأة في الشعر الجاهلي تتركز على الجمال والظعن والعذل.

١ - مشهد الحرب

كانت الحرب تقوم بين الجاهليين لأسباب عديدة، منها التنازع على المراعي ومصادر المياه، أو على الشرف والرياسة، أو التفاخر والمنافرة، أو أنهم يغيرون على بعضهم بعضًا رغبةً في السلب والغنائم، وكانت تنشب أحيانًا من جرّاء هجاءٍ وذمٍّ من شاعر قبيلةٍ لقبيلةٍ أخرى، أو لحقدٍ قديمٍ مع أسبابٍ ظاهريةٍ تافهة ، ومثال ذلك حرب الفجار[1] وحرب داحس والغبراء[2] وحرب البسوس[3]، وقد نشأ شعر

---

(١) هي عدة حروب حملت هذا الاسم: الفجار الأول والفجار الآخر والفجار الثاني والثالث وفجار الرجل وفجار المرأة وفجار البراض وفجار القرد.

انظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ساعدت جامعة بغداد على نشره: بغداد ١٩٩٣، ج ٣، ج٤، ج٥، ج٦، ج٧، ج٨، ج٩. وانظر أيضًا: هيثم جمعة هلال:موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، ط ١، دار المعرفة: بيروت، ٢٠٠٤، ص ٢٤٦- ٢٥٠.

(٢) جواد علي: المرجع نفسه، ج٤، ص٢٥٤، ٣٤٧، ٥١٠، ٥١٢، ٥١٣. ج٥/ ص ٣٥٨، ٣٦٠-٣٦٢، ٣٧٢، ٣٨٥، ٣٨٨، ٣٩٢.ج٩/ ٦٢٣. وانظر أيضًا: هيثم هلال: المرجع نفسه، ص ١٠٢- ١٣١.

(٣) جواد علي: المرجع نفسه، ج٣/ ٢٥٣، ٣٣٠، ج ٤/ ص ٣٤١، ٤٩٥-٤٩٨، ٦٢٦.ج٥/ ص ٣٥٥-٣٥٧، ج٦/ ص ٤٨٨، ج٩/ ص٤٦ .، وانظر أيضًا: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ٥٢ – ٧٥.

الحماسة من هذه الحروب التى يسمُّونها (الأيام) وتسمَّى بأسماء الأماكن التي دارت فيها، مثل «يوم ذي قار»[١] و « يوم خزاز»[٢].

لقد كانت العلاقة بين القبائل في أغلبها علاقة عداء، فالقبيلة إما معتديةٌ أو معتدًى عليها، وكان هذا مدعاةً لأن تكون الحروب سمةً من سمات العصر الجاهلي، فحربٌ تلد أخرى، وكان الانتقام والثأر وقودًا لاستمرار هذه الحروب .

وكان ديدنهم السلب والإغارة، حتى لو لم تكن هناك أسبابٌ غير ذلك، يقول القطامي واصفًا الخيل والخيَّالة، وحياة البادية وقبائلها:

ومَن تكن الحضارةُ أعجَبتهُ
فأيَّ رجالِ باديةٍ ترانا
ومَن ربَطَ الجِحاشَ فإنَّ فينا
قنًا سُلُبًا وأفراسًا حِسانا
وكنَّ إذا أغرنَ على جنابٍ
وأعوزهنَّ نهبٌ حيث كانا
أغرن من الضباب على حلول
وضبة إنه من حسان حانا
وأحيانًا على بكر أخينا
إذا لم نجدْ إلا أخانا [٣]

وكان المبدأ الذي يحكم في الحروب «انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا»، فبدلاً من سيادة السلام والوئام بين القبائل، كانت «الصلات القبلية قد أُسِّست على

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ٣، المرجع نفسه، ص ٢٦٧، ٢٩٣-٢٩٤، ٢٩٨، ج٤/ ص ١٦٣-١٦٤، ٤٥٤، ٤٧٤، ٥٠١، ٥٠٤، ٥٤٤، ج٥/ ص٢٩٠، ٣٤٣-٣٤٤، ٤٢٣، ج٦ ص ٥٩٦، ج٨/ ٢٥٠. وانظر أيضًا: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ١٤٧ وما بعدها .

(٢) هيثم جمعة هلال: المرجع نفسه، ص ٩٤ وما بعدها .

(٣) أبو تمام: ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٢، ص ١٠٨ - ١٠٩.

العداء والحروب المتوالية، أو على المحالفة والنصرة».[1] وكان قتالهم في جانبٍ منه أشبه ما «يكون حرب عصابات» يقوم على الكرِّ والفرِّ والهجوم والارتداد والمفاجأة والاستطلاع والخديعة والتبييت[2]، يقول الحصين بن حمام المرّي:

فليت أبا شبلٍ رأى كرَّ خيلِنا
وخيلهم بين السِّتارِ فاظلما [3]

وكانوا يضعون وراءهم حواجز من النساء والأولاد والإبل، بهدف تحميسهم في الحرب وبثِّ الحميَّة فيهم وتشجيعهم وإثارة نخوتهم على أعراضهم وأموالهم، وكان الحفاظ على الأولاد والنساء غايةً قصوى للمحاربين، وكان وجودهنَّ سببًا في منع من يجبن عن القتال من الهروب، إلى ذلك كنَّ يسقينهم الماء ويضمِّدن جراحهم، قال عمرو بن كلثوم في معلقته:

على آثارنا بيضٌ حِسانٌ
تُحاذِرُ أن تُقسَّمَ أو تهونا
ظعائنُ من جُشَمِ بنِ بكر
خلَطْنَ بميسَمٍ حَسَبًا ودينا
يقُتْنَ جِيادَنا ويقُلْنَ لستمْ
بعولَتَنا إذا لم تمنعونا
أخذنَ على بعولَتِهنَّ عهْدا
إذا لاقوا كتائبَ مُعلمينا

أما عنترة بن شداد فيذكر صباح الطعن والكرِّ والفرِّ، ويفخر بتفضيل ذلك الصباح على الطواف عليه بكأس الخمر وسماع المزاهر :

(١) أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم: بيروت، ص ٢٣٠ .

(٢) الحوفي: المرجع نفسه، ص ٢٣٢، وما بعدها..

(٣) المفضل الضبي: المفضليات، ط١، حقق نصوصها وترجم لأعلامها ووضع فهارسها: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٨، ص ٥٣.

صباحُ الطعنِ في كرٍّ وفرٍّ
ولا ساقٍ يطوفُ بكاسِ خمرِ
أحَبُّ إليَّ من قزعِ الملاهي
على كاسٍ وإبريقٍ وزهرِ[1]

وهذا النوع من الحرب لا ينفي أن العرب الجاهليين عرفوا الحرب النظامية وإعداد الجيوش، فكانت للعرب دولتان عرفتا ذلك، إحداهما توالي الفرس وهي دولة المناذرة، والأخرى توالي الروم وهي دولة الغساسنة، وكذلك عرفت بعض القبائل التجييش النظامي. وفي معلقة عمرو بن كلثوم يذكر أن المحاربين في قبيلته كانوا ميمنةً وميسرةً فيقول:

وكنَّا الأيمنينَ إذا التقَينا
وكان الأيسرينَ بنو أبينا[2]

وعقد عرب الجاهلية الأحلاف وأبرموا معاهدات الحرب والسلم، وسعى العديد منهم في سبيل عقد الصلح بين المتحاربين، رأفةً بالنساء والأطفال والشيوخ والأمهات، ومنعًا لإزهاق الأرواح، ومن أشهر الساعين في الصلح هرم بن سنان والحارث بن عوف المرِّيَّيْن، اللذين سعيا في الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان وتحملا ديات قتلى حرب داحس والغبراء .

وقد استعمل العرب الجاهليون كلَّ أنواع الأسلحة المتاحة آنذاك، ومنها السيوف والرماح والقسيّ والسهام والنبال والحراب والحجارة والدروع والبيض «غطاء الرأس» والتروس، ورفعوا الألوية، وكانوا يحاربون راجلين أو على الخيل والجمال[3].

(١) عنترة بن شداد: شرح الديوان، ط١، شرح وتحقيق: عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، تقديم: إبراهيم الإبياري، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٠ .

(٢) الأنباري: أبو محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط٥، تحقيق وتعليق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف: القاهرة١٩٩٣، ص ٤١١ .

(٣) الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٥٧ .

وبخلاف قتلى الحروب والغارات، كان بعض المتحاربين يقع في الأسر فيُسترقُّ أو يُفدى بمالٍ أو يُقايض بأسير لدى الطرف الآخر، أو يُمنَّ عليه بإطلاق سراحه أو تُضرب عنقه، أما السَّبايا من النساء فإنهنَّ يدخلن في خدمة السَّابي، وأحيانًا كانوا يستولدوهنَّ وبعضهم كان يتزوجهنَّ ويعتقهنَّ إذا أنجبن[1] .

وعرف العرب في الجاهلية بعض أنواع الحرب النفسية، ففضلاً عن طرق المخاتلة والتبييت والمفاجأة والاستطلاع وبثّ العيون، كنوعٍ من الحرب النفسية، كان الشعراء عاملاً آخر في شنِّ هذه الحرب، أو التشجيع عليها واستمرارها، من خلال قصائدهم وتهديداتهم الشعرية، ومبالغاتهم في وصف وتضخيم قوَّة قبائلهم وبأسها وإمكاناتها، فكما هو معلومٌ كان الشاعر هو الناطق بلسان قومه، المتغنّي بانتصاراتهم، وانهزامات أعدائهم، ومثال ذلك ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

وأيّــــــــامٍ لــنــا غُــــرٍّ طـــوالٍ
عـصَـيْـنـا الـمـلْـكَ فـيـهـا أن نـديـنـا
وســـيِّـــدِ مـــعـــشــرٍ قـــد تـــوَّجـــوه
بـتـاج الــمُـلْـكِ يـحـمـي المُـحـجـريـنـا
تــركـنـا الـخـيـلَ عـاكـفـةً عـلـيـه
مُـقـلـدَةً أعـنَّـتَـهـا صُـونـا
مــتــى نــنــقــلْ إلـــى قـــومٍ رَحـــانـــا
يـكـونـوا فـي الـلـقـاء لـهـا طـحـيـنـا
يـكـون ثِـفـالُـهـا شـرقـيَّ نجْـدٍ
ولُـهْـوَتُـهـا قـضـاعـةَ أجـمـعـيـنـا[2]

---

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج ٥، مرجع سابق، ص ٥٤٦. وانظر: الحوفي، المرجع السابق، ص ٢٦٤ وما بعدها.
(٢) الأنباري: مصدر سابق، ص ٣٨٨ وما بعدها. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، ط١، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر: دمشق، دار الفكر المعاصر: بيروت ١٩٩٧ ، ص ٢٦٢. وما بعدها .

تمثل هذه الأبيات مشهدًا حربيًّا جاء في صيغة الفخر، إلا أنه فخرٌ يُقصد به شنُّ حربٍ نفسية، تفتُّ في عضد الأعداء، وتقوّي عزيمة قوم هذا الشاعر/الزعيم. وهو إلى ذلك مشهدٌ متكامل الأركان والعناصر، والعنصر الإنسانيُّ فيه يتمثل في الشاعر وقومه، ويبرز في ضميرَيْ الجماعة «نا» و ال «نون» الواردين في شبه الجمل وفي الأفعال والأسماء: لنا، عصينا،ندينا،تركنا، ننقل، رحانا. ومن عناصر المشهد الإنسانية الواردة في هذه الأبيات: الملك المعصيُّ، وسيِّد المعشر المتوَّج بتاج الملك، القويُّ الذي يحني المحجرين، ولكنه أمام بأس الشاعر وقومه لم يصمد، بل تُرِك في أرض المعركة والخيل / الفرسان تعكف عليه، ومن العناصر الإنسانية أيضًا القوم الذين تُنقل إليهم رحى الحرب، وقبيلة «قضاعة» التي هي هنا مجرَّد لهوةٍ في فم رحى الحرب. أما عنصر الزمان فممثل بقوله «وأيام لنا غرٌّ طوالٍ» فهي أيامٌ غرّاء وطويلة، ولا يفوتنا أن كلمة «أيام» عند عرب الجاهلية تعني الوقعات والمعارك، وهذه الأيام تتضمَّن عنصر اللون في ثناياها، فهي غررٌ بيضاء عند قوم الشاعر المنتصرين، وهي سوداء اللون حالكةٌ عند أعدائهم، وهي في كلِّ الأحوال حمراء مكسوةٌ بالدماء. فالأعداء هم طحين رحى حرب عمرو بن كلثوم وقومه، وهم لهوة هذه الرحى المطحونون والملقَوْن على ثفالها، والثفال هنا رمزٌ لأرض المعركة.

وهناك عنصر عدَّة الحرب من خيلٍ مهاجمةٍ وخيلٍ عاكفة، فضلاً عن رحى الحرب وثفالها ولُهوتها ونتاج الطحن من خلال هذه «الرحى » .

ونلاحظ هنا تشبيه الحرب بالرَّحى، وأنها تُنقل إلى الأعداء نقلاً، مما يعني أن قوم الشاعر هم الأقوى وهم المبادرون بشن الهجوم؛ وأنَّ لديهم مرونةً حركيَّة، بحيث أن الأعداء المُهاجَمون لا يعْدون أن يكونوا «طحينًا» لهذه الرَّحى، وهو ما يعني سحقهم في الحرب كما تسحق الرَّحى الحبوب وتطحنها. ويتَّسع مدى هذه الحرب/الرَّحى ليمتدَّ ثفالها/ مساحتها من شرقيِّ «نجد»، حتى مضارب قبيلة «قضاعة»، وهو مدًى جغرافيٌّ واسعٌ يصوِّر قوَّة قوم الشاعر «بني تغلب» .

لقد تضافرت عناصر هذا الفخر/الحرب النفسية، من عناصر إنسانيةٍ وزمانيةٍ ومكانيةٍ وآليَّةٍ وفنية، لتبني مشهد فخرٍ يمثل الحرب النفسية أصدق تمثيل.

ومن أنواع الحرب النفسية نظام المبارزة فردًا لفرد، وقد يكون هذا الفرد زعيم القبيلة أو قائد الجيش أو الملك نفسه أو أحد أولاده، وبمقتل فردٍ بهذا المقام يهتزُّ قومه وتذهب ريحهم. وإذا لم يتمَّ الاتفاق على المبارزة، فإنَّ رمي النِّبال يُركَّز باتِّجاه زعيم العدوِّ، بهدف ضرب رأسه، كما قال الأسود بن يعفر النَّهشلي:

ونضربُ راسَ الكبشِ في حومة الوغى
وتحمَدُنا أشياعُنا في المشارقِ[1]

وقال المهلهل بن ربيعة في فرسان قومه :

هـمُ يضربون الكبشَ يبرُقُ بيْضُهُ
على وجهِهِ منَ الدماءِ سَبائِبُ[2]

وإذا بدا وجه حبيبة المقاتل وأظهرت محاسنها، فإنَّ استبساله في القتال لا حدود له، ولا يرى أمامه إلا منازلة رئيس الأعداء وفارسهم «كبشهم»، لأن المرأة/المحبوبة تثير حميَّة الرجال، فيستبسلون لضمان سلامتها وعدم وقوعها في السَّبي، فيلبسهم العار، وهذا عمرو بن معد يكرب يصف نساء قومه عند المعركة وهنَّ مذعورات، وبينهنَّ محبوبته «لميس»، التي بدت في محاسنها وكأنها البدر في تمامه:

لَمّا رأيتُ نساءَنا
يفحصنَ بالمعزاءِ شَدًّا
وبَدتْ لميسُ كأنها
بدرُ السَّماءِ إذا تبدَّى

(١) الموسوعة الشعرية: المجمع الثقافي: أبو ظبي/ دولة الإمارات العربية المتحدة.
http://www.cultural.org.ae

(٢) مهلهل بن ربيعة: الديوان، ط١، إعداد وتقديم: طلال حرب، صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ١٠٧.

وبـــــدَتْ مــحــاســنُــهــا الــتــي
تُــخــفــى وكـــان الأمـــــرُ جـــدًا
نـــــازلـــــتُ كــبــشَــهــمُ ولـــم
ارَ مــن نـــزالِ الـكــبــشِ بــــدًا [1]

وسنعرض في ما يأتي لمشهدٍ كان الرجل هو دعامته الأساسية، وكانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية هي صانعته، أما مؤجِّجوه والساعون إلى إخماد جذوته فهم الشعراءُ أنفسهم؛ ونعني بهذا المشهد، مشهد الحروب التي كانت ما تخمد إلا لتشبّ بين قبائل العرب؛ ولقد كان الشاعر الجاهليُّ القبليُّ بوق قبيلته و«الناطق الرسميُّ» باسمها، والمؤرِّخ لانتصاراتها وانكساراتها، ومن هنا كان «الشعر ديوان العرب» .

- تحليل مشهد حربي: معلقة عنترة بن شداد نموذجًا

لقد رسم الشعر الجاهليُّ مشهد الحرب في القصيدة الجاهلية كمشهد تتداخل فيه العناصر، إذ يتجلَّى فيه الحضور الإنسانيُّ المتجسِّد بالأبطال، إضافةً إلى عنصر الحركة والفعل والسَّرد الذي يبيِّن فيه الشاعر الأفعال التي يقوم بها، كما تتجلَّى فيه صورة الخصم قويًّا ومرهوب الجانب، ولا ينسى الشاعر – سنأخذ هنا عنترة بن شداد العبسي على سبيل المثال – تقديم صورة حصانه الذي يخوض به الحرب، ففضلاً عن قوَّته وأصالته، فهو حصانٌ مظلومٌ من فارسه، لكثرة ما يخوض الحرب معه ويتعرَّض للمخاطر مثله، وهو حصانٌ مونسنٌ ومجسَّدٌ يشتكي هذا الظلم لفارسه ب «عبرةٍ وتحمحم»، وهذا ما يستطيعه الحصان، فهو لا يعرف «المحاورة ولا الكلام» وإلا لكان له شأنٌ آخر وتحَّدث مع سيِّده، وتحتلُّ الحبيبة مكانها في هذا المشهد، فحبُّها متغلغلٌ في قلب الفارس الحبيب، ولا يمنعه عنها

(١) شعر عمرو بن معديكرب الزبيدي: جمع وتحقيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية: دمشق ١٩٧٤، ص ٦٤.

إسدالها القناع، فلطالما هتك الحبيب درع الفارس ولأمته، وهي مطالبةً بالثناء على حبيبها بما تعلم عنه وبالحق، ولتسأل الخيل إن كانت جاهلةً بقدره وقدرته في الحرب ومقامه فيها، ولا ينسى عنترة الفخر بنفسه وبشجاعته وبطولته في خوض المعارك، ويبلغ هذا الفخر أوجه عندما يستنجد به الفرسان، وعندما «يتَّقون به الأسنَّة»، وهو فخرٌ يشفي نفسه التي عانت مرارة الرقِّ والعبودية مدةً طويلة، وتجاهُلَ انتسابه لأبيه السيِّد العبسيِّ الحر، وما ذلك إلا لأنه ابن جاريةٍ سوداء، لونه أسودٌ كلونها، فهو موزَّعٌ بين نسب عالٍ من جهة أبيه، لكنه حُرم منه؛ ونسبٍ متدنٍّي المكانة من جهة أمِّه؛ ترك بصمته الوراثية الواضحة على جسمه ولونه، فأمعن قومه بمن فيهم أبوه، وحتى غير قومه، في محاسبته عليه، وتعييره به، وكان هذا نقطة ضعفه في أوساط قبيلته وخارجها، ولكنه يعوِّضه بشجاعته وإقدامه وبطولاته التي حمت بني عبس:

إنــي امـــرؤٌ مــن خـيـرِ عـبـسٍ مـنـصبًا
شـطـري، وأحـمـي سـائـري بـالـمُـنـصُـل

كما أن هذا النسب في شطره الأموميِّ، وما اكتسبه عنترة من لون أمِّه وضِعة نسبها ومكانتها، أضاف إلى معاناته القبلية والنَّسَبية، معاناةً شديدةً أخرى هي الحرمان العاطفيُّ الناشئ عن عشقه لابنة عمه «عبلة»، وما تعرَّض له من مشقَّاتٍ ومضايقاتٍ في هذا الحب.

ومع كلِّ هذه الصِّعاب والمضايقات والاستهانة غير المبرَّرة، فإن الذي يشفي نفسه ويبرئ سقمها استنجاد الفوارس به في ضنك المنزل:

يــدعــون عــنــتــرَ والـــرِّمـــاحُ كـأنـهـا
اشـــطـــانُ بـــئـــرٍ فـــي لَـــبـــانِ الأدهَـــمِ
ولـقـد شـفَـى نـفـسـي وأبـــرأ سُـقـمَـهـا
قـيـلُ الـــفـــوارسِ ويـــكَ عـنـتـرَ اقـــدمِ

إن القارئ لشعر عنترة بن شداد، يلاحظ أنّ موضوعه الأساسيَّ هو الحرب، لقد توزَّع شعره بين الحرب والتغنّي بشجاعته فيها، وهو القسم الأعظم من شعره، فهو فارسٌ شهمٌ يقاتل من أجل مجد قومه، ودفع العار والمخاطر عنهم، ولا يقاتل لكسب الغنائم والأسلاب، يحفظ وصيَّة عمِّه في أحلك الأوقات، «إذ تقلص الشَّفتان عن وَضَح الفم»، لكنه لا يهاب ذلك الموقف، فهو مقدامٌ جسورٌ وقت اشتداد الحرب، ويندر أن يوجد له مثيلٌ يصبر على نارها، والقسم الثاني في الغزل والعشق وفي عبلة ابنة عمّه مالك تحديدًا، والقسم الأخير كان تغنّيًا في التحرُّر من قيد العبودية والالتحاق بالنسب الحر، ولكن وفي كلِّ الأحوال كان شعره في العشق وفي التحرُّر منسربًا تحت شعر الفخر والحرب وإقدامه وبطولاته فيها، فهو غالبًا ما ينتقل في شعره من تغزُّله بعبلة - إلى ساحة المعركة، فلقد حارب من أجل حبِّه لعبلة، وحارب من أجل التحرُّر من العبودية، وحارب من أجل نسبه، ومن أجل قبيلته، وكان حبُّه لعبلة دافعه في كلِّ الأحوال. وتميَّز شعره بالواقعية، التي قادته إلى وصف خصمه ومعاركه بكلِّ التفاصيل الحقيقية الممكنة، فهو لا يستطيع أن يتغنَّى بما ليس فيه، فلديه أعداءٌ يتربَّصون بكلِّ مبالغةٍ مهما صغرت، وهو محكومٌ بعقدٍ اجتماعيةٍ كثيرةٍ متمثلةٍ في تواضع نسب أمِّه وعبوديته السابقة ولون بشرته، وإنكار انتسابه لأبيه، وعلوقه بحبِّ عبلة أشهر بنات عبس، كلُّ هذا جعل شعره متَّصفًا بالواقعية وبروح الحكاية والسَّرد، فوصْفُه للمعارك، وكيفية وقوعها، ومنازلته للفرسان الأشداء، وقتله إياهم؛ كلُّها أشياءٌ مستقاةٌ من الواقع الذي عاشه، وشهده مَن كان حوله من أفراد القبيلة والأعداء على حدٍّ سواء، فاستعان لذلك بالصدق والواقعية في أدقِّ أموره، ووصف أفعاله بـ «حياديةٍ تامّةٍ» ساعيًا من خلال ذلك إلى نيل مبتغاه في الحرية والحب، وفرض احترامه وتقديره على الآخرين من خلال واقعٍ صادق، ونعرض في ما يأتي مشهدًا إنسانيًّا حربيًّا، لقد أخذنا هذا المشهد الطويل نسبيًّا من معلقة عنترة بن شداد، لأنه يمثل المشهد الحربيَّ والبطولة الفذّة والغزل في أثناء الحرب، ومن خلال البطولة بشكلٍ نموذجيٍّ.

إنْ تُغْدِفي دُوني الْقِناعَ فإنَّني
طَبٌّ بأخْذِ الفارسِ المُستلئمِ
أثْني عليَّ بما عَلِمْتِ فإنني
سمحٌ مُخالقتي إذا لم أظلمِ
فإذَا ظُلِمْتُ فَإنَّ ظُلْمِيَ بَاسِلٌ
مرٌّ مَذاقتُهُ كطعمِ العلقمِ
ولَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامةِ بعدمَا
ركدَ الهواجِرُ بالمَشوفِ المُعلَمِ
بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ
قُرِنَتْ بأزهرَ في الشمالِ مُفَدَّمِ
فَإذا شَرِبْتُ فإنني مُسْتَهْلِكٌ
مالي وعِرْضي وافِرٌ لم يُكْلَمِ
وإذا صَحوْتُ فما أقَصِّر عن نَدًى
وكما علِمْتِ شمائلي وتكرُّمي
وحَلِيلِ غانِيَةٍ تَركْتُ مُجَدَّلاً
تمكو فريصتُهُ كشدقِ الأعلَمِ
سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعاجِلِ طَعنَةٍ
ورَشاشِ نافذةٍ كلونِ العَنْدَمِ
هَلاَّ سألْتِ الخَيْلَ يا ابْنَةَ مَالِكٍ
إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
إذْ لا أَزَالُ على رِحَالَةِ سَابحٍ
نَهْدٍ تعاوَرَهُ الكُماةُ مُكلَّمِ
طَوْرًا يُجَرَّدُ للطِّعانِ وَتَارَةً
يأوي إلى حَصَدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوقيعَةَ أنّني
اغشى الوغى وأعِفُّ عندَ المغنَمِ
وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نزالَهُ
لا مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يداي لَهُ بِعاجِلِ طَعْنَةٍ
بمُثَقَّفٍ صَدْقِ القناة مُقَوَّمِ
برحيبة الفرغَيْنِ يهدي جَرْسُها
بالليلِ، مُعتَسَّ الذئابِ الضُرَّمِ
فشككْتُ بالرُمْحِ الأصَمِّ ثيابَهُ
ليس الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ
فتَرَكتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ
يَقضِمْنَ حُسنَ بنانِهِ والمِعصَمِ
ومِشَكِّ سابغةٍ هتَكْتُ فروجَها
بالسّيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعْلَمِ
رَبِذٍ يَداهُ بالقِداحِ إذا شَتَا
هَتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
لَمّا رآني قد قصدتُ أُريدُهُ
أَبدى نَواجِذَهُ لِغَيرِ تَبَسُّمِ
فَطَعَنْتُهُ بالرُّمحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ
بِمُهَنَّدٍ صافي الحَديدَةِ مِخْذَمِ
عَهْدِي بِهِ مَدُّ النَّهارِ كأنَّما
خُضِبَ البَنانُ وَرأسُهُ بالعِظْلِمِ
بَطَلٍ كَأنَّ ثِيابَهُ في سَرْحَةٍ
يُحذى نِعالَ السِّبْتِ لَيسَ بتَوْأَمِ

يـا شـاةَ مـا قـنَـصٍ لمـن حـلَّـتْ لـه
حَـرُمَـتْ عـلـيَّ ولـيـتَـهـا لـم تحـرُمِ
فـبـعـثـتُ جـاريـتـي فـقـلـتُ لـهـا اذهـبـي
فـتـجَـسَّـسي أخـبـارَهـا لـيَ واعـلـمـي
قـالـتْ رأيـتُ مـن الأعـادي غِـرَّةً
والـشَّـاةُ ممـكـنـةٌ لمـن هـو مـرتمـي
وكـأنمـا الـتـفـتـتْ بـجِـيـدِ جَـدايَـةٍ
رَشَـأٍ مـن الـغـزلانِ حُـرٍّ أرْثَـمِ
نُـبِّـئْـتُ عـمْـرًا غَـيْـرَ شـاكِـرِ نِـعْـمَـتـي
وَالْـكُـفْـرُ مَـخْـبَـثَـةٌ لِـنَـفْـسِ الـمُـنْـعِـمِ
وَلَـقَـدْ حَـفِـظتُ وَصَـاةَ عَمـيَ بـالـضُّـحـى
إذ تـقـلِـص الـشـفَـتَـانِ عـن وَضَـحِ الْـفَـمِ
فـي حَـوْمَـةِ اَلمـوْتِ الّـتـي لا تشْـتَـكي
غَـمـراتِـهَـا الأبْـطـالُ غَـيْـرَ تَـغَـمْـغُـمِ
إذْ يَـتَّـقـون بـيَ الأَسِـنَّـةَ لـم أخِـمْ
عـنـهـا وَلـكِـنّـي تَـضَـايَـقَ مُـقْـدَمـي
لمّـا رَأيْـتُ الْـقَـوْمَ أَقْـبَـلَ جَـمْـعُـهـمْ
يَـتَـذامَـرُونَ كَـرَرْتُ غـيـرَ مُـذَمّمِ
يَـدْعـونَ عَـنْـتَـرَ وَالـرِّمَـاحُ كـأنّـهـا
أَشْـطـانُ بـئْـرٍ فـي لَـبَـانِ الأدْهَـمِ
مـا زِلْـتُ أَرْمِـيـهـمْ بـثُـغْـرَةِ نَـحْـرِهِ
وَلَـبَـانِـهِ حـتـى تَـسَـرْبَـل بـالـدَّمِ
فـازْوَرَّ مِـنْ وَقْـعِ الْـقَـنَـا بـلَـبَـانِـهِ
وشَـكـا إلَـيَّ بِـعَـبْـرَةٍ وَتَحَـمْـحُـمِ

لَـوْ كـانَ يَـدْرِي مَـا المُحَـــاوَرَةُ اشْـتَكَى

ولَـكـانَ لَــوْ عَـلِـمَ الْـكَـلامَ مُـكَلِّـمِـي[1]

يجسِّد هذا المشهد الحربيُّ رؤيَةً واضحةً تؤسِّس لبطولةٍ نموذجيةٍ تعكس الصورة التي يظهر فيها الفارس في النص، ويبدأ الفارس/ الشاعر هذه الأبيات بقوله «إن تغدفي دوني القناع فإنني طبٌّ بأخذ الفارس المستلئم»، ففي هذا البيت والأبيات الستة من بعده يقدم الفارس/ الشاعر تمهيدًا، فقوله «إنّ تغدفي» و«القناع» يبدأ به مشهده الحربي والبطولي، وكأن هذه الكلمة ومشتقاتها مثل «غداف» سرُّ أزمته من البداية، وحجب حقِّه الشرعيِّ في الحرية، وتوحي بالمعضلة التي كان عنترة يعاني منها لفترةٍ طويلة، نظرًا للون بشرته ونسب أمِّه، ولا غرو فهو من أغربة العرب المشهورين، وبعد ذلك يؤكِّد لمحبوبته أنَّ إغداف القناع لا يجعل لديه فرقًا، فهو محنَّكٌ حتى في هزيمة الفارس «المستلئم» ولا شكَّ أنَّ اللأمة أقوى من القناع، فلتغدفي يا عبلة قناعك كيفما تشائين عني، ولتخضعي لتقاليد نساء العرب والأعراف القبلية، ولكني قريبٌ منك وأنت قريبةٌ مني، ولن يكون قناعك أقوى من الفارس ولأمته في أية حال. ولا يستغني الفارس/الحبيب عن الدعم المعنويِّ من محبوبته، فيطلب ثناءها عليه بالحقِّ وبما تعلم عنه من شمائل البطولة والكرم، «أثني عليَّ بما علمت» فإنَّ التعامل معي ومن طرفي سهلٌ وأخلاقيٌّ بشرط ألا أُظلم، فإذا ظلمت فإنَّ ردِّي سيكون شديدًا والدفاع عن النفس أمرٌ مشروعٌ وواجب.

إن استكمال صفات البطولة تستدعي الشجاعة أيضًا في البذل لشرب الخمرة، وهي من إمارات الرجولة، وكذلك من لزوميات نسيان الهموم المتراكمة على الشاعر/الفارس، ويشربها في عنصرٍ زمانيٍّ صعبٍ لا تُشرب فيه الخمرة عادة، فهي تُشرب مبكرًا في الصَّبوح، وتُشرب مساءً في الغبوق، ولكن عنترة يشربها في العصر أيضًا عندما «تركد الهواجر» ويبذل في ثمنها الدينار المجلوَّ الأصيل، أو

---

(١) انظر: معلقة عنترة في سعيد مولوي، ديوان عنترة ، ص٢٠٥ -٢١٨. وفي: عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٤٨-١٥٣. وفي التبريزي: شرح المعلقات العشر، ص ٢٢٨- ٢٤٦. وفي الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج٢، ص ٩١-٩٥، مصادر سابقة.

يشربها بذاك الكأس المجلوِّ المُعلَم، ولا يمرُّ الشاعر عن ذكر المدامة دون أن يشير ألى تأنُّقه في شربها، مثله في ذلك مثل علية القوم، فهي في زجاجةٍ صفراء ذات خطوطٍ وتكسُّراتٍ وطرائق، قرنت بإبريق أزهر ربما من الفضة، وفمها مشدودٌ بخرقةٍ بيضاء لتصفيتها والمحافظة على نظافتها. وهو في الشراب يستهلك ماله ولكنه لا يستهلك عِرضه، وإذا صحا عاد لديدنه في الكرم، وسار سيرته في مزاولة الشمائل التي تعرفها عبلة، «وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي» .

ويعود الشاعر بعد هذا إلى ذكر بطولاته في الحرب، فيقول بادئًا بـ «واو رُبَّ» «وحليلِ غانيةٍ تركتُ مُجدَّلاً»، وكانت فريصته تصفر وينبثق منها الدم، لأنه تلقَّى طعنةً قويةً أحدثت جرحًا واسعًا تتدفَّق من الدماءُ بشدَّةٍ ويُحدث صفيرًا، «تمكو كشدق الأعلم »، لقد عاد الشاعر/الفارس ليقول ما كان قد مهَّد له بالأبيات السابقة، وما قصده منها، وهو البطولة والشجاعة والتفوُّق في الحرب، لقد ترك زوج تلك المرأة الجميلة في أرض المعركة وفريصته تهتزُّ وتصفر وتسكب الدماء، لأن الطعنة التي تلقّاها منه كانت طعنةً مميتةً وواسعةً كشدق الجمل، فقد أعجلته يد عنترة بطعنةٍ نافذة تطاير دمه على إثرها صابغًا ما يلاقيه بلون العندم الأحمر.

يبدو واضحًا أن عبلة بنت مالك هي من يهمُّ الشاعر الفارس، فبعد التمهيد السابق الذي ذكر فيه جانبًا من شمائله وتكرُّمه، ها هو يعود إلى مخاطبة عبلة، لعلَّه يريد أن يرى مدى تأثير ما أطرى به نفسه عليها، فيقول لها «هلاَّ سألت الخيل يا ابنة مالكٍ»، وسؤال الخيل هنا يعني سؤال فرسانها، ويشترط لسؤال الخيل/ الفرسان أن تكون «جاهلةً بما لم تعلم»، فهل كان هذا الشرط/الاحتراز غيرة منه على محبوبته أن لا تخاطب غيره، وتقصر مخاطبتها على الخيل، أم يعلم أنها لا تعلم عن فروسيته وبطولته فهي جاهلةٌ بذلك، أم أنه يعلم أنها تعلم عن فروسيته وبطولته ولا تودُّ الإشادة بهما، لدلالٍ أو لحياءٍ أو لغير ذلك من الأسباب؟ وعلى كلٍّ

حالٍ فهو لا يخالف في سؤاله مقاييس فروسيته وعزَّة نفسه، بل إنه سبق أن قال لها «أثني عليَّ بما علمتِ»، فهو يريد ثناءً صادقًا وإعجابًا حقيقيًّا .

ويمضي في وصف وضعه الحربيِّ وحصانه، (إذ لا أزال على رحالة سابحٍ)، في إشارةٍ إلى خصومه الكثيرين الذين واجههم، ولا يتركون له وقتًا للراحة، فهو غير مقيم في بيته ولا يؤثر الراحة على الواجب، بل إنه «مقيمٌ» على سرج حصانٍ ضخمٍ سريعٍ في جريانه كأنه يسبح سبحًا، يتداول الأبطال طعن صدره مرةً بعد أخرى، فهو كثير الجروح، طورًا يطاعن عليه، وطورًا يأوي إلى جيشٍ ملتفٍّ ذي قسيٍّ كثيرةٍ وشديدة. «فازورَّ من وقع القنا بلبانه».

ونرى عنترة في وصفه لحصانه يرتفع به إلى مراتب الأنسنة والتشخيص بل يرتقي به إلى مرتبة الحصان الأسطورة، فهو يجري وكأنه يسبح، ويتلقى الطعنات الكثيرة بصدره، ويتكلم بطريقته الخاصة حمحمةً وصهيلاً ويبكي بالعبرات، والشاعر بهذا يؤسطره من حيث يقصد أو لا يقصد، كما سنرى ذلك مع حصان امرئ القيس في معلقته. ويعود الفارس ليبلغ محبوبته، بأنه طالما أن هذا هو وضعه في القتال، فإنها ستتلقى الإجابة التي ربما تدهشها، إذ إن أقرانه من حضور الوقائع سيخبرونها بطبعٍ متأصلٍ فيه، يخالف السَّبب الرئيسيَّ أو العام للقتال، وهو جني المغانم، ولكنَّ خصلة عنترة التي يخالف فيها كلَّ الفرسان، تتلخّص في «غشيانه الوغى» و «عفَّته عند المغنم»، هذه العفَّة التي تجعله محبوبًا من أقرانه الفرسان الذين يخوضون الوقائع إلى جانبه ويبلي أكثر منهم، ثمَّ يترك لهم الغنائم، فلماذا يتركها، لأن أهمَّ غنيمةٍ يسعى إليها هي «عبلة»، فضلاً عن أنه يقاتل في سبيل حماية قومه ورفع الأذى عنهم وإعلاء صيتهم بين القبائل، وكذلك تقديم البرهان السَّاطع لقبيلته وإثبات مكاسبهم الكبرى، من كونه حُرًّا .

يبدأ البيت التالي بقوله «ومدجَّجٍ» وبـ « واو رُبَّ» تحديدًا، و «واو ربَّ» مفتتحٌ يبدأ به الشعراء مقاطع من قصائدهم، لكنه في الشعر الجاهلي تحوَّل إلى أسلوبٍ

يفتتح به الشاعر مشهدًا يعبِّر فيه عن الفخر بالذات، ويقصد بواو ربَّ هنا صيغة التكثير والتعميم. فالشاعر يقدِّم مشهدًا لبطلٍ آخر، وهذا البطل قدَّمه في صورةٍ تعتمد على الصورة البصرية، فهو مدجَّجٌ بالسلاح، لا يرغب الفرسان في ملاقاته ومواجهته، وهو فارسٌ ثابتٌ في أرض المعركة ولا يستسلم.

وقد قدَّم الشاعر هذا الفارس تقديمًا بطوليًّا ليبيِّن أنه لا ينتصر على فارسٍ عادي، وإنما ينتصر على فارسٍ لا يقلُّ عنه بطولةً وقوَّة، كما أنَّ تضخيم صورة البطل العدوِّ يعني بشكلٍ أساسيٍّ تضخيم صورة عنترة الفارس، الذي لا يواجه إلا الأبطال الذين لا يقلُّون عنه قوَّةً وبسالة، حتى يكون النصر نصرًا ذا معنى .

وينضاف إلى هذه الصورة بعدٌ جديدٌ يتمثل بالعنصر الحركي، فقد وجَّه الشاعر له ضربةً أو طعنةً برمح لا اعوجاج فيه، ويتجلَّى المدلول الساخر في قوله «جادت» فالجود في الأصل يعني الكرم، للدلالة على أن الهدية التي قدَّمها لهذا المدجَّج هديةٌ يستحقها، وهو أيضًا يفتخر بمهارته في الحرب وقدرته على تحقيق ما يريد . ويستطرد الشاعر إلى وصف الطعنة، إذ إنها طعنةٌ مؤلمةٌ ذات أثرٍ بالغ، بحيث إن الصوت الصادر عنها يهدي إلى صاحبها السباع الجوَّع، وهذا يعني استحضار عنصرٍ جديدٍ إلى العناصر التي يتشكَّل منها المشهد، وهو «عنصرالسباع» التي تهتدي إلى جيف القتلى، لأن السباع هنا إشارةٌ إلى أنها تجد ما تقتات به .

وهنا يكرِّر عنترة النهاية السريعة المخيفة المؤلمة لخصمه؛ فالطعنة القاضية قد أخرجت من دم هذا الفارس مقدارًا كبيرًا، وانتشرت رائحته في الصحراء من مسافاتٍ بعيدة، وهذا، بحدٍّ ذاته، إعلاءٌ لشأنه؛ فقد كان يكفي عنترة ما قاله في البيتين السابقين، ولكنه عاد ليكمل حديثه عن مآثر ممدوحه/خصمه، فقد ضرب صفحًا عن صفاته البطولية الحربية إلى تفاصيل صفاته اليومية، فوصَفه بأفضلها لدى العرب، وهي الكرم. وقد كافأه بما يستحق؛ إذ يقول: (جادت يداي له بعاجل

طعنةٍ)، فقد أكرم الكريم بما يستحقه، ولكنّ بما أنّه عدوّه فلا بدَّ أن ينتهي المشهد بالقضاء عليه، فرمحه شغوفٌ بدماء الكرام من الأعداء؛ إذ إنّه لا يقتل سوى علية القوم لا أراذلهم. فالكريم لا يحبُّ أن يموت حتف أنفه، بل يقتحم الحروب حتى يقتل فلا يُحرّم على الرماح وهذا ليس بعيبٍ أو حرام، وخاصةً إنْ قُتل على يد فارسٍ مثل عنترة، الفارس الشجاع، الفحل الذي لا ينازل إلا الأبطال الأقران في إصرار على النِّديّة وتجاوزها إلى التفوُّق .

لقد انتهى المشهد بالفارس بعد الموت، وجبةً سهلةً لوحوش الصحراء، في إصرارٍ شديد على الانتقام من هذا الخصم، فكأنّ كلّ فارسٍ وكلّ شهمٍ مُقدّرٌ عند قومه هو هدفٌ لعنترة - رغم امتداحه له -، لأنّ عنترة الذي لا يقلّ عنه - بل ربما يتفوَّق عليه - ويستحقُّ التقدير من قومه، لا يجد إلا اللمز والحسد من كثيرٍ منهم، ممّا يولّد هذه العقدة لديه، وقد تكرَّرت فكرة جعل الخصم القتيل وجبةً للوحوش لدى عنترة في مواضع أخرى من ديوانه، وكأن ذلك كان لازمةً نفسيةً لديه تجاه خصومه .

ويبدو أن المشهد يتنامى ليشكِّل الشاعر فيه عناصر متداخلة، فالطعنة شكلت جزءًا من المشهد والدم أيضًا، لكن المشهد لا يتوقَّف على الأشياء المُشاهدة فحسب، وإنما يقترن بالفعل إذ يقول الشاعر بعد «جادت » « شككْت » أي أنه استطاع أن يخترق ثيابه/درعه بالرمح الأصم ويمزِّقها، وهو كريمٌ لا يرضى أن يموت حتف أنفه، لكن الفعل يشير إلى قوّة عنترة، وحتى يوسِّع الشاعر المشهد يستحضر عنصر السِّباع التي تشارك في تشكيل رؤيةٍ تجسِّد عنصر القوة، فالسباع تقوم بفعلٍ واضح، إذ إنها تنتهش لحم هذا المدجَّج بدءًا من «حسن بنانه والمعصم» للدلالة على أنها استطاعت أن تأكل لحم هذا الفارس، إذ إنَّ الأصابع واليد والمعصم، هي التي يبدأ الإنسان من خلالها الدفاع عن نفسه أو بدء فعل الهجوم بها، لأن جماع قوَّته

يبدأ بها، ولكن هذا الفارس/ الخصم لم يستطع فعل شيءٍ إزاءَ السباع التي باتت تنهشه لأنه ببساطةٍ قد قضى نحبه تحت طعنات عنترة الصَّاعقة؛ ثمَّ إنَّ هناك إشارةً ذات دلالةٍ نفسيةٍ مهمَّة، تتعلَّق بـ «حسن البنان والمعصم». فالشاعر/ الفارس يريد أن يقول:إن وسامة هذا الخصم العنيد وحسن أصابعه ويده، لم تقف حائلاً دون أن أصرعه، برغم لوني وعدم تمتُّعي بالحسن نفسه أو ربَّما بحسنٍ يقاربه، فالعبرة بالبطولة والفروسية لا في الحسن والوسامة .

إن التدرُّج في تشكيل المشهد يحقِّق رؤية الشاعر للتعبير عن هاجس البطولة، فيقول «ومشكٍّ » ويفتتح البيت بـ « واو ربَّ » للدلالة على التكرار، وتكرار «واو ربَّ» يعزِّز عنصر الفخر بالذات. فهو يهتك فروج الدِّرع بسيفه، وهنا يستحضر السَّيف بعد أن استحضر الرمح، فالرمح يعني الرَّمي والطعن عن بعد، أما السيف فيعني المقارعة والضَّرب عن قرب، فهو بسيفه يستطيع أن يحقق انتصارًا على الفارس الذي عرف عنه أنه يحمي ما يجب عليه أن يحميه، فهو خصمٌ مشهورٌ ومعروفٌ بالبطولة.

ويعلي عنترة من بطولة الخصم ويقدِّمه تقديمًا يشي بالشجاعة والقوة، ولكنه لم يفعل ذلك إلا لتأكيد بطولته هو، فهو يمتدح هذا البطل عندما يصفه بأنه يتقن اللعب بالقداح في وقت الشتاء، فهو يطعم الفقراء في وقت الشدة، وهو كريمٌ أيضًا في مجال الخمر، يهتك رايات أصحاب حوانيتها التي يرفعونها للدلالة على توافر الخمرة لديهم، فإذا اشترى هذا الفارس جميع ما عند الخمَّارين، فإنهم يقلعون راياتهم وينزلونها عن محلاتهم، ويقدِّم الشاعر وصفًا جسديًّا لهذا البطل الذي يرتدي الدرع، وهو طويل الجسم يشبه الشجر الضخمة «السَّرحة»، ينتعل ما ينتعل الملوك. ويمضي الشاعر في تصوير هذا البطل وقد كشَّر عن نواجذه دون أن يبدي تبسُّمًا للدلالة على قوَّته وشجاعته وجديَّته ونيَّته على الفتك، أو أنه أبداها خوفًا

وفَرَقًا عندما رأى أن ندَّه هو عنترة، وفي عموم الأحوال لم يكن إبداء النواجذ للتبسُّم[1].

لقد أثبت عنترة أنه كان محقًّا في ما قال، فلقد طعن هذا «المدجَّج» بالرمح ثمَّ ضربه بسيفه سريع القطع، وكلُّ ما يذكره بعد ذلك أنَّ هذا الفارس بقي طول النهار ملقىً في ميدان القتال، مخضَّب الأصابع والرَّأس بالدم الأحمر القاني الذي يشبه لون العظلم. وهكذا نرى أن عنترة بعد أن ضخَّم صورة البطل، عاد وتحدث عن شجاعته هو، إذ استطاع أن يطعنه بالرمح وأن يضربه بالسيف القاطع، وقد خُضِّب بدمه، وانتهى المشهد بصورة للدماء للدلالة على تحقيق الانتصار .

يـا شـاةَ مـا قـنَـصٍ لمـن حـلَّـتْ لـه
حَـرُمَـتْ عـلـيَّ ولـيـتَـهـا لـم تحـرُمِ
فـبـعـثـتُ جـاريـتـي فـقـلـتُ لـهـا اذهـبـي
فـتـجَـسَّـسـي أخـبـارَهـا لـيَ واعـلـمـي
قـالـتْ رأيـتُ مـن الأعـادي غِـرَّةً
والـشَّـاةُ ممـكـنـةٌ لمـن هـو مـرتمـي
وكـأنمـا الـتـفـتـتْ بـجِـيـدِ جَـدايَـةٍ
رَشَـأٍ مـن الـغـزلانِ حُـرٍّ أرثَـمِ

لقد وضع عنترة الشاعر الفارس فواصل غزلية بين المشاهد الحربية، وكأنها استراحات المحارب، لقد انتهى المشهد السابق بالمدجَّج ملقى في ميدان القتال يخضبه دمه، وذهب هنا إلى المرأة التي تُعدُّ «شاة قنصٍ لمن حلَّت له»، لكنها محرَّمةً عليه لأنها من قومٍ أعداءٍ له، أو أنها جارته وهو راعٍ للذمام فلا يفكر فيها، ولكن

(1) نظر المتنبي إلى هذا المعنى في قوله :

إذا رأيت نيوب الليث بارزةً فلا تظنَّنَّ أنَّ الليث يبتسم .

انظر: ديوان المتنبي، ط2، دار صادر، بيروت، 2008، ص 213.

الرجل لا يهدأ له بالٌ حتى يعرف أسرار هذه المراة ولو من باب الفضول، فيرسل جاريته لتعلم بأخبارها وحقيقتها عن طريق التجسُّس عليها والاستخبار عنها، فلما عادت الجارية أبلغته أن الأعادي غافلون، وأن الصيد/ الشاة / المرأة ممكنة لمن رامها وأراد النظر إليها وصيدها، وزادت الجارية بأن هذه المرأة جميلة لها جيد إذا التفتت به شابهت ظبية صغيرة كريمة حرة البياض .

نُبِّئْتُ عمْرًا غَيْرَ شاكِرِ نِعْمَتي
وَالكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ
وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمي بالضُّحى
إذ تقلِص الشفَتَانِ عن وَضَحِ الفَمِ
في حَوْمَةِ المَوْتِ التي لا تشْتَكي
غَمراتِهَا الأبْطالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ
إذْ يَتَّقون بيَ الأَسِنَّةَ لم اخِمْ
عنها وَلكِنِّي تَضَايَقَ مُقْدَمي
لمّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهمْ
يَتَذامَرُونَ كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحُ كأنَّها
أَشْطانُ بئْرٍ في لَبَانِ الأدْهَمِ
مازِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ
وَلَبَانِهِ حتى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ
فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ
وشَكا إلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
لَوْ كانَ يَدْرِي مَا المحاوَرَةُ اشْتَكَى
وَلَكانَ لَوْ عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي

وبعد هذا الفاصل الغزلي/ الاستراحة، يعود الفارس المقاتل إلى ما يجيده، فلقد أُبلغ بأنَّ «عمرًا» غير شاكرٍ لنعمته، وجحود النعمة بعدم شكر منعمها مخبثةٌ

لنفسه ولنفس المُنكِر، والشاعر الفارس يستاء من ذلك لأنه يريد نفسًا صافية، وفي سبيل ذلك حفظ وصيَّة عمِّه وتذكرَّها جيِّدًا وبخاصة وقت الضحى، حيث القتال دائرٌ على أشدِّه وشفاه الكُماة متقلِّصة عن أسنانهم البيضاء من شدَّة الفزع والأهوال، إذ إنهم في «حومة الوغى»، وخوضها يعني الوقت الحرج والخطر، فلا تسمع شكاتهم منها بغير «التغمغم»، لقد كنت درعًا لفرساني يتَّقون بي الأسنَّة، ويقدمونني للموت ويجعلونني بينهم وبين الرماح، فلم أجبن ولم أتزحزح عن ذلك المكان الذي وضعوني فيه وإن كان موقع أقدامي قد تضايق .

ولما كان عنترة لا يحتاج إلى حثٍّ لخوض القتال فإنه كرَّ دون حثٍّ وأدّى أداءً غير مذموم، وكانت فحوى حثِّهم دعوة عنترة للقتال والتقدم، في حين أنه كان مشتبكًا مع الأعداء مباشرةً لدرجة أن رماح الأعداء تتعاور صدر حصانه «الأدهم» وكأنها حبال دلاء البئر «أشطان بئرٍ في لبان الأدهم»، ولم يكفَّ عن التقدم والاشتباك ولبان الأدهم يتلقَّى طعنات الرماح حتى صار الدم له سربالاً، «تسربل بالدم»، فازورَّ الحصان من «وقع القنا بلبانه»، وعند هذا الحدِّ يشخِّص عنترة حصانه ويؤنسنه، فيرى أنه يشكو إليه الحال «بعبرةٍ وتحمحم»، فلو كان يعرف «ما المحاورة اشتكى»، ولو كان يعرف الكلام لكلَّم فارسه، ولكنَّ كلامه أو رغبته الشديدة في الشكوى كانت واضحةً وممثلةً في العبرة والصَّهيل. لقد كانت هذه حال الأدهم بينما تتعارك الخيل وهي كالحة الوجوه، وهنا تشخيص آخر للخيل، مقتحمةً الأرض الليِّنة المشوبة بالحجارة، وهي خيلٌ طويلة الجسم ذكورًا وإناثًا «شيظمةً وشيظم» .

لقد كان عنترة يعاني من متاعب الحبِّ والهوى، وترسُّبات فترة العبودية، ومن تواضع بل تدنِّي نسب أمِّه من وجهة النظر القبلية، ولكن كلمةً واحدةً أنعمت عليه بها الفروسية والبطولة تمحو كلَّ ذلك، «ولقد شفى نفسي وأبرأ سُقمها قيلُ الفوارس ويك عنتر أقدمِ»، ويمضي الفارس في توضيحه لنتائج حريته ومردود

بطولاته، وما وفَّرته له من سعةٍ في الاختيار وحريَّةٍ في الحركة فيقول: حيث شئت الغزو والقتال، فركابي ذللٌ معتادةٌ على كثرة ذلك، وعقلي لا يعزب، يعضدني ويرفدني برأيٍ محكم، ولكن الخشية أن يدركني أجلي ولم أُدِر دائرة الحرب على ابنَيْ ضمضم «حصين ومرة»، اللذين شتما عِرضي ولم أكن شتمتهما، والناذرِيْنِ دمي إذا لم ألقهما في حومة الوغى، والواقع أنهما يقولان ذلك في غيبتي، فهما أجبن من أن ينازلاني، فإذا ما لقيتهما أمسكا عن لقائي، وهما إذ يشتمانني فلقد بلغت منهما الذي أردت، بقتل أبيهما وتركته فريسةً للضِّباع والنسور.

وَلَـقَـدْ شَـفَـى نَـفْـسِي وَأَبْــرأَ سُـقْـمَـهَـا
قِـيـلُ الْــفَــوارِسِ وَيْــكَ عَـنْـتَـرَ أَقْــدِمِ
وَالْخَــيْــلُ تَـقْـتَـحِـمُ الْخَـبَـارَ عَـوَابِـسًـا
مِــن بَــيْنِ شَـيْـظَـمَـةٍ وَآخَـــرَ شَـيْـظَـمِ
ذُلُــلٌ رِكَـابِـي حَـيْـثُ شِـئْـتُ مُـشَـايِـعِي
لُـبِّـي وَأَحْــفِــزُهُ بِــأَمْــرٍ مُــبْــرَمِ
وَلَـقَـد خَـشِـيـتُ بِــأَنْ أَمُــوتَ وَلَــمْ تَـدُرْ
لِـلْـحَـرْبِ دَائِــرَةٌ عَـلـى ابْـنَـي ضَـمْـضَـمِ
الـشَّـاتِـمَـيْ عِـرضِـي وَلَــمْ أَشْـتِـمْـهُـمـا
والــنَّــاذِرَيْــنِ إِذا لَــمَ الْـقَـهُـمـا دَمِـي
إِنْ يَـفْـعَـلا فَـلَـقَـدْ تَـرَكْـتُ أَبَـاهُـمَـا
جَــزَرَ الـسِّـبَـاعِ وَكُــلِّ نَـسْـرٍ قَـشْـعَـمِ[1]

وقد رأينا في بداية المشهد أن عنترة يوجِّه الخطاب إلى عبلة، التي يصرّ على أن تكون بطلةً دائمةً في قصائده، ولو كان دورها دور المتلقي للرسالة - القصة، وغالبًا ما تبدأ هذه القصة بـ (واو رُبَّ) التي تدلُّ على أحد نقيضين هما: التقليل أو التكثير، وإن كانت ترد للتكثير كثيرًا وللتقليل قليلاً، وهي هنا للتكثير، فلقد واجه

(١) انظر: المصادر السابقة نفسها.

الكثير من الأبطال وقضى عليهم، وإذ يتجنَّب الحديث المباشر عن نفسه، يعمد إلى رسم صورة خصمه لينيبها في الحديث عنه، وكأنه يتحدَّث عن نفسه، أو عن شخصٍ عزيزٍ يمدحه، ثمّ بعد ذلك يعرض عن الحديث الطويل عمّا دار بينه وبين ذلك الخصم، فيكتفي بذكر النهاية التي وضعها - هو - بشجاعته وقوَّته لذلك الخصم، فيذكر لحظة الضربة القاضية ضاربًا صفحًا عن كلّ ما حصل طيلة المواجهة، ثم بعد ذلك يذكر لنا ما حصل للقتيل بعد الموت، فهو لا يكتفي بقتله فقط، ولكنه يزيد على ذلك بأن يجعل هذا البطل/ الفارس، الذي يصعب على الفرسان النيل منه، وجبةً سهلةً للسِّباع تأكل منه كيفما شاءت .

وفي مشهد «وحليل غانيةٍ» نرى أن المشهد قد جاء في معرض فخره بنفسه، ووصف أخلاقه الشخصية؛ من كرمٍ وعفَّةٍ وشربٍ للخمر، وشمائله الأخرى من الصَّحو والسُّكر، حسب ما وصف نفسه المنبثقة من روح الفروسية العربية الأصيلة. وعندما يتطرَّق للشجاعة فلابدَّ أن يبرزها على أكمل وجه، ولا شيء أفضل من استعراض بعض من واجهوه من الأبطال الشجعان، ووصفه للكيفية التي قضى عليهم بها. نلاحظ أن عنترة قد بدأ بواو رب - سبق الإشارة لدلالتها على التكثير - ولننظر إلى الدقة في وصف خصمه بأنه حليل غانية. وهنا تأكيدٌ على فكرة الفحولة التي تأتي تبعًا للحرية، فعنترة الذي عاش شطرًا من حياته عبدًا يرعى ماشية أبيه في القبيلة حتى اعترفوا به؛ لا يكتفي بالحرية وحدها، بل لا بدّ أن يكون من فحول القبيلة أو العرب، ويتركز المشهد على شخصين هما الحليل/ الزوج، والغانية/الزوجة، فالمرأة بالغة الجمال المشهورة به لا يتحلَّلها - يتزوجها - إلا فارسٌ مقدام، مشهودٌ له بالفروسية بين قومه. فلا تُزوَّج مثل هذه المرأة إلا للذي يكون قادرًا على حمايتها، وحماية النساء من الأشياء التي فاخرت العرب بها. بل إن المرأة لا تنظر بعين الاحترام إلا للرجل القوي القادر على حمايتها؛ فكيف إذا كانت غانيةً جميلةً يطمع فيها الطامع لو سبيت؟ فلا بدَّ لها من رجلٍ

قويٌّ قادرٍ - تمام المقدرة - على صونها، وحمايتها في كلِّ الظروف، وكأنَّ عنترة في هذا المشهد أسقط صورة الحليل في الشجاعة عليه، وأسقط صورة الغانية/ الزوجة الجميلة على عبلة، بجامع عنصر الحبِّ والفروسية والبطولة والجمال في الطرفين، وكان هنا لا بدَّ من إدخال عبلة في المشهد، فهي المحرِّك الأساسيُّ، ليس لشعريَّة عنترة فحسب؛ بل لفروسيته، ولبطولته ولثورته على العبودية والرِّق، وتأهيل نفسه للانطلاق إلى آفاق الفروسية والفحولة.

وعندما يكون المخاطب هي عبلة، يكتسي الوصف الذي أسبغه عنترة على خصمه مذاقًا آخر، ومعادلةً تلحُّ بقوَّةٍ على عنترة وتطارده دائمًا ويطاردها، وتتلخص في تحقيق ثلاثة أمورٍ وهي: الفحولة، والشجاعة، والزواج بسيدة ذات منصبٍ وجمالٍ كعبلة التي جعلها في مرتبة الغواني (المستغنيات بجمالهنَّ عن لبس الحلي).

وهذا الوصف/المدح الذي أعطاه عنترة لخصمه يعتبر أعلى المراتب التي من الممكن أن يحظى به أيُّ ممدوح. وكأنه يريد أن يخاطب القوم عامَّة، وعبلة خاصَّة، بأن هذا البطل، وبكلِّ ما يحمله من الشمائل لا يستطيع الوقوف بوجهي، أو لا يساوي شيئًا بجانبي، بدليل ما بعد الوصف بـ (حليل غانية) فهذه عبلة لا تغيب أبدًا، عن ذهنيَّة عنترة، فهي سيفه الذي يضرب به، وهي شجاعته التي يفتك بها بخصومه، بل هي حريته، وفحولته، وفروسيته، والمحارب الذي ينزل لساحة المعركة، ويفتك بالأعداء. فلولاها ولولا حبُّها لما تحرَّر عنترة من قيد العبودية، ليصبح فارس القبيلة وفحلها. وهنا نجد معاناته الشديدة؛ إذ إنه لم يكتف باعتراف القوم به وبشجاعته؛ بل لا بدَّ أن يعترف به قلب عبلة كذلك، فهو، هنا، يطلب منها أن تتأكَّد بنفسها، من صدق بطولته. إنها ببساطةٍ كلُّ شيءٍ في حياته، إن لم تكن حياته كلَّها .

ويلعب حصان عنترة دورًا بطوليًّا في هذا المشهد الحربي، فهو شريكه في كلِّ أمجاده، ولم لا، وهو عتُّه في كلِّ المعارك، والحصان إلى ذلك دائم التعرض لطعنات

الأعداء بسبب إقدام عنترة والتحامه بالخصوم، ولكن الأدهم حصانه الأثير أقوى من كلِّ ما يتعرض له .

كما أن خصوم عنترة سواء أكانوا أفرادًا أم جماعات، يلعبون دورهم المرسوم في المشهد، ومثلم انصف عنترة خصمه كفرد، فإنه ينصف جيش الأعداء كجماعة، ولذلك فهو جيش يتمتع بالقوَّة لأنه يمتلك قسيًّا، وهو جيش ذو منعة وعّزة، أنصفه عنترة بوصفه بالكثرة والشدة والمنعة، وهي خيرة الأوصاف التي ينتقيها الشاعر ليصف بها جيش قومه، لا جيش أعدائه. وهو كذلك حين يصف فردًا من الجيش المعادي :

وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ
لا مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يَدايَ لَهُ بِعاجِلِ طَعْنَةٍ
بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ القَناةِ مُقَوَّمِ

برحيبة الفَرْغَيْنِ يهدي جرسُها
بالليل مُعْتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ
كَمَشْتُ بالرُّمْحِ الطويلِ ثيابَهُ
لَيْسَ الكَرِيمُ على القَنا بِمُحَرَّمِ[1]

فهو يبدأ هنا أيضًا بـ (واو ربّ) التكثيري، مدحًا وإنصافًا للخصم، فيصفه بأنه مسلّحٌ تامُّ السلاح ومكروهٌ في القتال من قبل الأبطال لشراسته وقوَّته، ولا يهرب من اللقاء مهما ضاق الخناق عليه. والملاحظ أنه يبدأ «بواو ربّ»، في أكثرمن موقع، فتارةً يوردها لوصف البطل، وتارةً لوصف أداةٍ من أدوات البطل الحربية، وهي هنا الدرع التي مزّقها بسيفه على جسم خصمه الذي كان يحتمي بها، كملاذٍ أخيرٍ يغطي جسمه ويحميه من قوة عنترة وضربات سيفه. وقد وصف هذا الخصم/

(١) سعيد مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

الممدوح بأنّه (حامي الحقيقة)، أي يحمي ما هو واجبٌ عليه حمايته. والحماية من الأشياء التي تفتخر العرب وتَمْدَح بها وتُمدَح. كذلك وصفه بأنه (مُعلِم) أي أعلم نفسه وعلَّم عنها بعلامة يُعرف بها في الحرب حتى ينتدب الأبطال لمنازلته، ولو قرأناها بفتح اللام فالمَعلَم: فإنها تعني الفارس الذي «يُشار إليه ويُدلُّ عليه بأنه فارس الكتيبة وواحد السريَّة».

ومشكٍّ سابغةٍ هتكتُ فروجَها
بالسَّيف عن حامي الحقيقة معلِمِ

ويصف عنترة مكارم خصمه بالمهارة في لعب (الميسر) حتّى في الشتاء وأوقات الشدَّة لأن لعب الميسر في الشتاء دلالة الجود والكرم. كذلك يمتدحه بالإفراط في شرب الخمرة، فهو لا يترك عند تجّار الخمر شيئًا إلا اشتراه، لذلك فهو «ملوَّم» لجوده في مجالاتٍ عديدة، كلّ هذه الصفات الكريمة التي امتدح بها عنترة خصمه كانت مقدمةً لرسم الصورة المخيفة لهيكل هذا البطل وبطشه، فجسمه الضخم يجعل الناظر يعتقد أن ثيابه قد أُلبست شجرةً عظيمة، وليس رجلاً عاديًّا كبقية الرجال. كذلك عندما يقول: «يُحذى نِعالَ السِّبتِ»؛ فهو يصفه بالشرف والنبل؛ فهو لا ينتعل إلا بما ينتعل به الملوك، كذلك هو «لَيسَ بِتَوأَم»، بل حملت به أمُّه فردًا فجاء قويَّ البنية إذ لم يضايقه توأمٌ في بطن أمه يقاسمه الغذاء والرعاية. هذا البطل الذي قال فيه عنترة ما قال، وأسبغ عليه من الأوصاف ما جعلنا نتخيَّله الفارس الأوحد الذي لا يقهر، ظهرت منه ابتسامةٌ محيِّرةٌ لم تزد عن كونها إبداءَ النواجذ. «فلما رآني قد أردت نزاله أبدى نواجذه لغير تبسُّم»، فكان هذا التصرُّف حمّال أوجه، وهي إما أنَّ هذا الخصم قد كشّر عن أنيابه استعدادًا للانقضاض على فريسته (عنترة)، وهذا ينافي سياق الفخر الذي وضع عنترة حكايته فيه، أو أنه أبدى الغيظ لمواجهة عدوّه، كنايةً عن شدّة البأس، ولكي يرهب بهذا التكشيرعدوَّه. أو أنه أبدى الغيظ والخوف من الموت على يدي عنترة:

رَبِــذٍ يَــداهُ بـالـقِـدَاحِ إذا شَـتَـا
هَـتَّـاكِ غـايَـاتِ الـتِّـجَـارِ مُـلَـوَّمِ
لَـمَّـا رَآنِـي قَـدْ قـصـدت أُرِيـدُهُ
أَبْـدَى نَـوَاجِـذَهُ لِـغَـيْـرِ تَـبَـسُّـمِ
فَـطَـعَـنْـتُـهُ بـالـرُّمْـحِ ثُـمَّ عَـلَـوْتُـهُ
بِمُـهَـنَّـدٍ صَـافـي الحَـدِيـدَةِ مِـخْـذَمِ
عَـهْـدِي بِـهِ شـد الـنَّـهَـارِ كـأنَّـمـا
خُـضِـبَ الـبَـنَـانُ وَرَأْسُـهُ بـالـعِـظْـلِـمِ
بَـطَـلٍ كَـأَنَّ ثِـيَـابَـهُ فـي سَـرْحَـةٍ
يُـحْـذَى نِـعَـالَ الـسِّـبْـتِ لـيْـسَ بـتَـوْأَمِ

ويختصر عنترة – كعادته – الحكاية إلى نهاية مأساوية لهذا الممدوح/ الخصم، وهي: الطعن بالرمح، ولكنه لا يكتفي بذلك، فمثلما لم يكتف بالمدح اليسير لخصمه، لا يكتفي بتلك الطعنة بالرمح البعيدة نسبيًّا عن الخصم، وإنما يتبعها بضربة سيفٍ تتلاحم مباشرةً بالخصم وتجهز على البطل العظيم:

فَـطَـعَـنْـتُـهُ بـالـرُّمْـحِ ثُـمَّ عَـلَـوْتُـهُ
بِمُـهَـنَّـدٍ صَـافـي الحَـدِيـدَةِ مِـخْـذَمِ

مساعي الصلح وتجنُّب الحروب وتقبيحها:

وكما كان العرب ينفرون إلى الحرب، كانوا أيضًا ينفرون منها حرصًا على وأد الفتنة، وما ينتج عنها من ويلات تهلك الأرواح والمال، وتشقُّ على النساء والأطفال والشيوخ وضعاف الناس، ولقد اعتمد بعض شعراء العصر الجاهلي نداء العقل لإخماد نيرانها، وارتفعت أصواتهم كاشفة ويلاتها وآثارها التدميرية على الجميع، ومندِّدةً بها وبموقديها والداعين لبدئها واستمرارها، وكان لهذا أطيب الأثر في

نفوس المتقاتلين، ولربما رأوا في صوت العقل والدعوة إلى إخماد نيران الفتن والحروب، فرصة لمراجعة حساباتهم، وسببًا يتذرعون به لقبول الصلح وإنهاء الحرب والتنازع الدموي مع حفظ ماء الوجه، فلنستمع إلى ما قاله الفارس الشاعرعمرو بن معد يكرب واصفًا الحرب بأبشع الصور النفسية بعدما جرَّبها وخاض غمارها وأدرك آلامها وفجائعها المتوارثة بين القبائل والأجيال :

الحربُ أوَّلُ ما تكون فتيَّةً
تسعَى بزينتها لكلِّ جَهولِ

حتى إذا حَمِيَتْ وشَبَّ ضِرامُها
عادتْ عجوزًا غيرَ ذاتِ خليلِ

شمطاءَ جَزَّتْ رأسَها وتنكَّرتْ
مكروهةً للشَّمِّ والتقبيلِ[1]

لقد كان الشاعر الأعشى منعَّمَ المعيشة بالمقارنة مع من حوله، عاشقًا للخمرة والنساء، باذلاً في ذلك المال الكثير، وكان شاعرًا متكسِّبًا بشعره يضرب في الآفاق زائرًا الملوك وعلية القوم، وعلى ذلك كان السلم مهمًّا له ليأمن في تحركاته، ولن نحصر سبب دعوته إلى نبذ الحرب في هذا السبب الشخصي، فهو كغيره ينحدر من قبيلةٍ ويهمُّه أمنُها وسلامُها، لذلك « انبرى يدعو إلى نبذ الحرب وإيقاف نزف الدماء بين القبائل، مستخدمًا السلاح النفسي والعدَّة القومية، مبيِّنًا مخلفات الحرب من ثكالى ويتامى وإحباطٍ نفسيٍّ يلحق الناس جميعًا مهما كانت النتائج، ويؤكِّد على الإخاء الذي يضيع ويُهدَر بسبب الطيش الذي يصيب البعض ويدفعه إلى إشعال الحروب المدمرة، ويدعو القوم بلفظ العمومة وما تحمله من صلة الرحم ويضرب على وتر وشائج المحبة بين الناس وعنصر البقاء الذي ينبغي التمسُّك به والبعد عن عوامل الهدم والفناء»[2]، وسنرى في ما قاله كيف كان

(١) مطاع الطرابيشي: شعرعمرو بن معديكرب الزبيدي، مصدر سابق، ص ١٤٢ – ١٤٣.

(٢) عبدالرحيم محمود زلط: العدة النفسية والمادية في شعر الحروب الجاهلية، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩، ص ١٥٤.

يدعو القوم بـ «بني عمِّنا» وينبِّه إلى مخرجات الحرب ومخلفاتها من أيامى وثكالى ويتامى، ويرى أن نشوب الحرب بينهم كالانتحار، الذي يُقدِم فيه الإنسان على قتل نفسه بنفسه أو بغيره، فيقول :

بني عمِّنا لا تبعثوا الحربَ بيننا
كردِّ رَجيعِ الرِّفضِ وارموا إلى السِّلمِ

وكونوا كما كنَّا نكونُ، وحافظوا
علينا كما كنَّا نحافظُ عن رُهْمِ

نساء موالينا البواكي، وأنتم
مددتم بأيدينا حلاف بني غَنمِ

فلا تكسروا أرماحهم في صدوركم
فتغشمكم، إن الرماحَ من الغَشمِ [1]

وقد سعى عددٌ من وجهاء العرب في الجاهلية إلى رأب الصدع، ومشوا في إبرام الصلح ما بين القبائل المتحاربة، وآزرهم ثلَّةٌ من شعراء الجاهلية المعاصرين لتلك الحروب، من خلال توجيه شعرهم وحثِّ الأطراف المتحاربة من خلاله على قبول الصلح وتبيين مزاياه، مثلما عمدوا إلى تبيين نتائج الحروب الكارثية على الجميع، وكان من الطبيعيِّ والواجب أيضًا أن يمدحوا في ذلك الشعر، الرجال السَّاعين في الصلح والباذلين الجهود والأموال، ولعلَّ حربًا طويلةً ومدمِّرةً كانت لا تزال ماثلةً على أرض الواقع، وفي أذهان المصطلين بنيرانها، وذهن شاعرٍ جاهليٍّ كبيرٍ هو زهير بن أبي سلمى، والغرض الرئيسيُّ للمعلَّقة بعد ذمِّ الحرب وتبيين نتائجها الوخيمة على الجميع، وتسفيه الغدر والغادرين، هو مدح الرجلين اللذين قاما بأعباء الصلح بين عبس وذبيان، وهما هرم بن سنان والحارث بن عوف وهما من بني مرة .

وكان بنو عبس قد قتلوا أخ الحصين بن ضمضم في حربٍ من حروبهم، فأضمر أن يقتل بأخيه رجلاً من عبس، وقد لاحت له الفرصة في أثناء انشغال

(١) ديوان الأعشى: شرحه وضبط نصوصه وقدم له:عمرفاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٣، ص ٢١٠ .

الفريقين بالصلح، فقتل رجلاً من عبس، وكادت الحرب أن تنشب من جديد بين عبس وذبيان، لولا أن تداركها العقلاء وقبلت عبس بديَّة القتيل، ثم عقد الصلح.

ولأن الغدر كاد أن يهدم بنيان المصالحة، وسيطر لفترة ليست بالوجيزة على جوّ القبيلتين، وبلبل مساعي الصلح الحميدة، بل كاد أن يخرب تلك المساعي ويعطلها، فأراد زهير بن أبي سلمى أن يحثَّ القبيلتين على الوفاء بما اتفقتا عليه، فنظم معلقته الشهيرة يمدح الساعين في الصلح، ولعلَّه أراد أن يختار اسمًا مناسبًا للجوِّ السائد آنذاك، وهو جوُّ غدرٍ ليس على الصورة الفرديَّة فحسب، بل إنَّ الحرب برمَّتها موطنٌ للغدر، أليس فتك الإنسان بأخيه الإنسان غدرًا، وكذلك تدمير السلام الاجتماعي أليس غدرًا؟ ثم تدمير مصالح الناس الحياتية على مدار فترةٍ طويلةٍ، كلُّ ذلك غدرٌ وأيُّ غدر؛ لذلك لم يكن من باب المصادفة فقط أن يبدأ زهيرٌ معلقته بقوله «أمن أمُّ أوفَى»، كرمزٍ يحثُّ من خلاله على ضرورة الوفاء بالعهود، والإخلاص لها وتجنُّب الغدر، مهما كانت أمُّ أوفى هذه.

لقد اجتهد الرواة والشرَّاح بشأن علاقات الشعراء بنساءٍ معيَّنات، من خلال ورود أسمائهنَّ في أشعارهم، فوضعوا أخبارًا مستنبطةً من النصِّ الشعري لا من الواقع التاريخيّ، وإن كان بعض تلك الأسماء لا يخلو من دلالة، كاسم عنيزة ابنة عم امرئ القيس وقصَّته معها في «دارة جلجل» كما وردت في معلقته[1]، واسم عبلة ابنة عم عنترة بن شداد في معلقته أيضًا[2]، على أن العودة إلى ديواني الشاعرين تثبت أن كلاً منهما ذكر أسماء عددٍ من النساء في غزله ونسيبه وطلله، غير عنيزة وغير عبلة، ففي ديوان امرئ القيس ترد أسماء: (أمُّ الحويرث، وأمُّ الرباب، وفاطم، وسلمى، وبسباسة، وأمُّ جندب، وسليمى، وأسماء، وابنة عفزر، وأمُّ هاشم،

---

(١) حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس،ط٧، المكتبة الثقافية: بيروت ١٩٨٢، ص ١٤٣. -

(٢) محمد سعيد مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ١٨٧ وانظر: الأنباري، مصدر سابق، ص ٢٩٦.

وأمُّ عمرو، وهر، والرباب، وفرتنى، ولميس، وماويّة، وليلى، ورقاش، وسعاد، ودعد، وفاطمة، ومي، وجمل، وابنة البكري، وفطيمة)[1]؛ وفي ديوان عنترة ترد أسماء (أمُّ الهيثم، ورقاش، وقطام، وسمية)[2]، وهذا ينفي اقتصار الشاعر على اسم امرأةٍ معيَّنةٍ في قصائده، مما يضعف كثيرًا هذه الأخبار والقصص التي تحصر علاقة الشاعر بامرأةٍ بعينها دون سواها من النساء .

ولا يختلف زهير عن سواه من الشعراء الجاهليين في إطار هذه الظاهرة، فثمَّة أخبارٌ تروي قصصًا عن علاقته بـ «أمِّ أوفى» التي افتتح معلقته باسمها أو بكنيتها، فقد ذكر الرُّواة واستشهدوا في ذلك بشعره، أن «أمَّ أوفى » كانت زوجته تنجب أولادًا كانوا يموتون، فتزوَّج أخرى هي كبشة بنت عمار بن سحيم، فولدت له كعبًا وبجيرًا وسالمًا ووبرةً والخنساء، فغارت أمُّ أوفى فآذته فطلَّقها وقال:

أمن أم أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ
بحومانة الدرّاج فالمتثلَّمِ

وبالتأمُّل في ديوان زهير نجد أن أمَّ أوفى كانت زوج زهيرٍ، ويبدو أنها رحلت عنه مغاضبةً على أثر ما يقع بين الأزواج أحيانًا من خصومة، فحرَّك رحيلها المؤقت في قلبه مشاعر الودِّ والرحمة نحوها، فقال في ذلك:

لعمركَ والخطوبُ مغيِّراتٌ
وفي طول المعاشرة التَّقالي
لقد باليتُ مظعنَ أم أوفى
ولكن أمُّ أوفى ما تبالي
فأما إذ نأيتِ فلا تقولي
لذي صهر أذلتِ ولم تذالي

(١) حسن السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق. ص: ٤٧، ٦٧ ، ٨٠، ٨٣، ٨٦، ٩٥، ١٠٠، ١١٨، ١٢٢، ١٣٢، ١٤٥، ١٤٧، ١٥٩، وغيرها .

(٢) مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق. ص: ٨٩، ٩٣، ٩٨، ١٠٧، ١٢٠، ١٨٩ ، ١٩٠، ٢٧٠، وغيرها .

أصبتُ بنيّ منك ونلتِ مني
من اللذات والحلل الغوالي [1]

ولو تأملنا البيت الأخير لوجدنا أنه صريح الدلالة على أن أبناءه كانوا من «أمِّ أوفى» نفسها، فلو أن أولاده منها كانوا يموتون لما كان للبيت موضعٌ في عتابه لها بعد رحيلها، ومن هنا فإننا لا نستبعد أن تكون «أم أوفى» هي كبشة بنت عمار نفسها، أو أن تكون محض رمزٍ كنّى به عن اسمها.

ويؤكد هذا أن زهيرًا عرض في مقطوعةٍ أخرى من أربعة أبيات أيضًا جانبًا من حالة التأزُّم التي يبدو أنها قامت بينه وبين هذه الزوجة، التي بدأت تناكده وهما في أواخر العمر بعد أن كبر أبناؤهما واجتازوا مرحلة التربية الأولى:

وقالتْ أمُّ كعبٍ: لا تزرني
فلا والله مالكَ من مزار

رأيتكَ عبتني وصددتَ عني
فكيف عليكَ صبري واصطباري

فلم أفسد بنيكَ ولم أقرِّب
إليكَ من الملمّات الكبار

أقيمي أم كعبٍ واطمئنّي
فإنكِ ما أقمتِ بخير دار [2]

وواضحٌ تمامًا أن النصَّين يومئان إلى منطلقٍ موضوعيٍّ واحد، فكلاهما حديثٌ مع زوجة، وكلاهما يقومان على التذكير بتربية الأبناء الذين يشكّلون الأرضية الراسخة للعلاقة الزوجية الرصينة، وسواءً كانت أم أوفى زوجة زهير الأولى أو

---

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له وعلق على حواشيه: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت، ص ٨٨. وانظر: «الأغاني للأصفهاني، مج ٥، ج١٠، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ٤٥٩ وما بعدها. وانظر أيضًا: لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت. ص ٥٦٧.

(٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: المصدر نفسه، ص ٤٨. وانظر: ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والنوادر، ط١، موسوعة مملكة الشعر المتقن، محمد عبدالرحيم، دار الراتب الجامعية: بيروت ٢٠٠٨، ص ٦٢، وانظر أيضًا: الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٥٨٤ – ٥٨٥.

الثانية أو محبوبته أو رمزًا أنثويًّا استخدمه، أو كنَّ كلهن امرأةً واحدةً هي زوج زهير الوحيدة التي ولدت له أولاده، ثم اختلفا بعد تقدم السنّ بهما وتجافيا، وساعد على اختلاف الرواة ذكر الأطلال ووقوفه بها بعد عشرين حجَّة، فإنَّ المؤكد أن معنى «أم أوفى» مشتقٌّ من الوفاء، فتصدرت كنيتها مفتتح معلقته الشهيرة .

والذي يمكن قوله هنا، أن تجربة زهير مع زوجه «أم أوفى »، كانت تجربةً أسريَّةً هادئة، كحالة السلم التي كان يرغب أن تسود بين القبائل، وأنَّ هذه العلاقة الزوجية تعرَّضت للاهتزاز مرَّةً أو مرَّتين، وإن لم يكن ذلك بشراسة حرب داحس والغبراء، وأن زهيرًا قد اندفع ليسوِّي تلك الخلافات مع زوجته بحكمته المعروفة وهدوئه وسماحته، كاندفاعة هرم بن سنان والحارث بن عوف في السعي للصلح وإبرامه، وحسبنا أن نعود إلى المقطوعتين لنرى أنه لم يكن يبخل بشيءٍ لتبقى هذه الأسرة متماسكة البنيان، كما أنَّ «ساعيي بني مرة » لم يبخلا بجهدٍ أو بمالٍ لإنجاز الصلح بين عبسٍ وذبيان، أما شفيعه إلى هدفه فهم أبناؤهما الذين حرص على تذكيرها بهم في المقطوعتين «أصبتُ بنيَّ منك»، «فلم أفسدْ بنيك»، لقد كان زهير حريصًا على حفظ الأبناء وحفظ الأسرة من التصدُّع، كحرص هرم والحارث على حفظ أرواح الرجال والنساء والأولاد، وهم أساس بنيان المجتمع، وهكذا فلقد كان بين الشاعر والساعيين للصلح قواسم مشتركةً هي «الأولاد والأسرة» و «الصلح والسلام».

وعلى أية حال فإنْ كان هذا الاسم (أم أوفى)، رمزًا لامرأة يتفق مع جوِّ القصيدة، كما يرجِّح إمعان الفكر في ظروف الصلح، وغدر حصين بن ضمضم، أو رمزًا مكنًّى لحبيبة زهير، الحقيقية أو الخيالية، أو أنها كما بيَّنا سالفًا زوجته الحقيقية وأم عياله، فإن اسم أو رمز «أم أوفى» كان اسمًا ورمزًا موفقًا للحالة التي كان عليها الشاعر لمَّا استهلَّ معلقته بهذا الاسم « أم أوفى»، فهو رمزٌ صارخٌ للوفاء،

حيث كان الحثُّ على الوفاء آخذًا بمجامع لبِّ الشاعر أثناءَ استعداداته للقصيدة؛ ولأن الأمر انتهى بالصلح، وقد تكفَّل بتنفيذ بنوده سيِّدا بني مُرَّة: هرم بن سنان والحارث بن عوف، ووفيا بما تعهدًا به من مستوجبات الصلح، فلم يجد زهير من مكافأةٍ لهما أكثر من أن يبدأ بالوفاء و «أم أوفى»، ولا أكثر قدرًا وقيمةً من معلقته وشعره، فمدحهما زهير وأجاد فيهما المدح، ليس في معلقته هذه فحسب، بل في قصائد أخرى في ديوانه.

وقد اخترنا هذه الأبيات من معلقة زهير، كمشهدٍ حربيٍّ متكامل، كما يراه شاعرٌ حكيمٌ معاصرٌ للحرب، وإن يكن وصفًا من خارج الحرب، ولكنَّ الشاعر بما لديه من أحاسيس مرهفة، وعاطفةٍ جياشةٍ نحو قومه، ونحو القبيلتين المتحاربتين، بل نحو النِّسوة والشيوخ والأطفال، صوَّر الحرب في هذه القصيدة وغيرها بصورةٍ منفِّرة، وكأنه قد اصطلى نيرانها، وتكبَّد أهوالها وجرائرها شخصيًّا، لقد رأى هذا الشاعر أن الرهان والجائزة المرصودة للفائز من الفرسين، وهي عشرون بعيرًا، قد تحوَّلا إلى حربٍ ضروسٍ حصدت مئات القتلى من الجانبين، وآلاف الجِمال كديات لأهالي القتلى. فأنشأ زهير معلقته يمدح فيها هذين الرجلين ويدعو إلى السلام ونبذ الحرب، فبعد أن فرغ الشاعر من مقدمته الخاصة بالظعائن الجميلات المنعَّمات، اللواتي «عالين أنماطًا عتاقًا وكِلَّةً وِراد الحواشي لونُها لونُ عندَمِ»، و«جزَعن السُّوبان على كلِّ قَيْنِيٍّ ومفأمِ»، «وورَّكن في السوبان عليهنَّ دلُّ الناعم المتنعم»، وزينَّ جِمالهن بصوف كثير الألوان وخاصة اللون الأحمر فـ «كأن كلَّ موقفٍ وقفن به حبُّ الفنا لم يتحطَّم»، حتى إذا وصلن منبع الحياة: الماء، بأمن وسلام و «وَرَدْنَ الماءَ زرقًا جمامُه»، حيث كان هذا الوصول الآمن مشجِّعًا لهن ليضعن «عصيَّ الحاضر المتخيِّم»؛ فكانت هذه الصور المتتابعة للظعائن، المكوِّنة لهذا المشهد الإنسانيِّ الجميل والمتكامل، والمكلل بالأمن والأمان والسلام، والذي جعل فيهنَّ

«ملهى للطيف ومنظرٌ أنيقٌ لعين الناظر المتوسِّم»، كانت حافزًا أراد الشاعر أن يبثَّه في معلقته قبل البدءِ في وصف مشهد الحرب المناقض للصفاء والأمان.

لقد لاحظنا كيف أن الشاعر قد ركَّز على اللون الأحمر في البداية لينسجم مع لون نتائج الحرب/ الدِّماء التي سيصل إاليها في قسمٍ قادمٍ من القصيدة، وجاء هذا اللون مبثوثًا بين هوادج الظعائن وملابسهنَّ وما يوضَع علىً الهوادج من أغطيةٍ ومفارش، وسرعان ما يظهر لنا اللون الأزرق الذي يمثل الحكمة والسلام والأمان؛ حتر ليتصوَّر المتلقي أنَّ رحلة الظعائن كانت حربًا ومعركةً حقيقيَّةً لا بدَّ أن تنتهي إلى السلام .

أراد الشاعر أن ينقل المتلقي من هذا المشهد الإنساني الجميل الى أجواء الحرب ومشاهدها، ليحكم على معطيات كلٍّ مشهدٍ بنفسه، ويبدأ المشهد بذكر «ساعيي غيظ بن مرة» إشادةً بجهودهما العظيمة، فيقسم بالكعبة «بيت الله»، ومركز الطواف والسعي والحج، وطائفوه وبُناتُه «رجالٌ من قريشٍ وجرهم»، أنَّ هرم والحارث نعم السيِّدان، والقسم بالبيت الحرام يدلل على اعتقاده في «التوحيد»، ويوم الحساب، وأنَّ الله عزَّ وجلَّ علام الغيوب، العالم بالسَّرائر، المقدِّم والمؤخِّر، الحسيب والرقيب، المنتقم والصَّبور، ويؤكِّد ذلك قوله في مكانٍ آخر من المعلقة:

فلا تكتمنَّ الله ما في نفوسكمْ
ليخفَى ومهما يُكتَم اللهُ يعلمِ
يؤخَّر فيوضع في كتابٍ فيُدَّخَر
ليوم الحساب أو يُعجَّلْ فينقمِ

كان لـ «التوحيد» شأنٌ كبيرٌ في توجيه أفكار الشاعر في هذه المعلقة، متمثلاً في القسم ببيت الله في بداية المقطع الخاص بالحرب وأوزارها، يوحي بالرغبة الجامحة والصادقة لدى الشاعر، لوقف الحرب ونشر السلام والوئام من خلال «توحيد» جهود الصلح، وصولاً لـ «التوحيد» بين القبيلتين- القبائل:

سعَى ساعيا غيظِ بن مرةٍ بعدما
تبزّلَ ما بين العشيرة بالدم
فاقسمتُ بالبيت الذي طاف حوله
رجالٌ بنَوْه من قريشٍ وجُرهم
يمينًا لنعمَ السيِّدانِ وُجِدتُما
على كلِّ حالٍ من سحيلٍ ومُبرم
تداركتُما عبسًا وذبيان بعد ما
تفانَوْا ودقّوا بينهم عطرَ منشم
وقد قلتُما إنْ نُدركِ السِّلمَ واسعًا
بمالٍ ومعروفٍ من القولِ نسلم
فاصبحتُما منها على خير موطن
بعيدَيْن فيها من عقوقٍ ومَأثم
عظيمَيْنِ في عُليا مَعَدٍّ هُديتما
ومن يستبحْ كنزًا من المجد يعظم
وأصبح يُحدَى فيهمُ من تلادكمْ
مغانمُ شتى، من إفالٍ، مزنم
تُعفى الكلومُ بالمئين، فأصبحتْ
ينجِّمُها، من ليس فيها بمجرم
يُنجِّمُها قومٌ، لقوم، غرامةً
ولم يُهَريقوا، بينهم، ملءَ مِحْجَم
الا ابلغِ الأحلافَ عني، رسالةً
وذبيانَ هل اقسمتمُ، كل مقسم
فلا تكتُمنَّ اللهَ ما في صدوركمْ
ليخفى، ومهما يُكتَم اللهُ يَعلَم
يُؤخر فيوضعْ في كتابٍ فيُدَّخَرْ
ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وما الحربُ إلا ما علمتم وذقتمُ
وما هو عنها بالحديث المرجَّم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتَضْرَ إذا ضَرَّيتُموها فتَضْرَم
فتعرُكُكم عركَ الرَّحى بثفالها
وتلقح كشافًا ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمانَ أشامَ كلُّهم
كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم
فتغللْ لكم ما لا تُغلُّ لأهلها
قرىً بالعراق من قفيزٍ ودرهم[1]

لقد كان للاعتقاد بهذا «التوحيد» شأنٌ كبير في توجيه أفكار الشاعر في هذه المعلقة، فمجيئه من خلال القسم ببيت الله في بداية المقطع الخاص بالحرب وأوزارها، يوحي بالرغبة الجامحة والصادقة لدى الشاعر، لوقف الحرب ونشر السلام والوئام من خلال «التوحيد» بشتى معانيه. إن الشاعر يقسم بأعظم وأقدس ما لديه، أنَّ هذين السيِّدين (الحارث بن عوف وهرم بن سنان) أفضل الرجال على كلِّ حال، لأنهما يسعيان صادقين لوقف الحرب وجبر ما انكسر بين القبيلتين، مع تحمُّلهما أعباء الصلح من جهودٍ وأموال، أي أنهما يسعيان إلى الصلح من خلال «توحيد» الجهود و «توحيد» الكلمة، كما أنّ الناس وجدوهما مستوفيين لخلال الشرف والسيادة، لأنهما تحمَّلا تبعات الصلح وديات القتلى أولاً، وثانيًا كان مسلكهما يدعم وساطتهما، لأنهما لم يرتكبا في هذه الحرب أيَّ إثم أو قطيعة رحم، وأخيرًا فهما من أرفع بيوت معدٍّ ومن أبرز زعمائها العظماء في ذاتهما، أو المعظَّمَيْن من قبل الناس .

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والنوادر، مصدر سابق، ص ١٠٤ – ١٠٦. وانظر: الأنباري، مصدر سابق، ص ٢٣٥ وما بعدها. وانظر: الأعلم الشنتمري، ج١، أشعار الشعراء الجاهليين الستة، مصدر سابق، ص ٢٢٥ وما بعدها. وانظر أيضًا: الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ١٣٢ وما بعدها. وانظر كذلك: شيخو، مصدر سابق، ص ٥١٦ – ٥١٩ .

لقد راح الشاعر يذكِّر الساعِيَيْن، وما هما بحاجةٍ إلى التذكير، لكنه مدخلٌ ليبيِّن لهما مفعول عملهم الإصلاحي، فلقد أصبحت فُصلان النياق المزنَّمة التي دفعت كديات للقتلى من الجانبين، تُحدَى في مرابعهما، لتصبح من «تلادهم»، بعد ان كانت من «تلاد» هرم والحارث. لقد قاما بما فعلاه ب «عمل طبيٍّ» يمحو الجراح، من خلال دواءٍ هو «المئين» من الإبل التي ضربوا المواعيد الصادقة لأدائها، في سبيل وقف الحرب وتحقيق السلم، مع أنهما لم يجرما بشيءٍ فيها، ولم «يهريقوا» فيها دمًا مهما كان ضئيلاً، فهما «الغارمان» ظاهريًّا، ولكنهما «الرابحان» فعليًّا إذا ما نجحت مقاصدهما النبيلة .

ويخاطب الشاعر هذين الرجلين الجليلين بأنهما تداركا عبسًا وذبيان بعدما استحكم العداء بينهما، وأفنت الحرب رجالهم وشبابهم. ويُعجب الشاعر بما ألزم به هذان الرجلان نفسيهما بأن يُحقِّقا الصلح مهما كلَّفهما ذلك من جهدٍ ومال، فكان لهما ذلك، وسلمت القبيلتان من القتل والفناء.

لقد «تدارك» الساعيان عبسًا وذبيان قبل «تفانيهما» من الوجود من خلال «تفانيهما» في الحرب، ومن خلال «وتد الحرب» الذي دقُّوه بينهما، والذي هو أشأم وأسوأ من «عطر منشم»، وهي أمرأةٌ عطرها ليس للزينة ولا لطيب الرائحة، بل هو للموت والفناء المحقَّق، لقد أراد الشاعر أن يوظف الأضداد لتحقيق نتائج طبيعيةٍ ومنطقية، فالتفاني في الحرب هو فناءٌ عن وجه الأرض، و «عطر منشم» هنا لا يعني شيئًا من العطر المعروف، بل هو شؤمٌ على واضعيه، و «رديفٌ» للفناء، إذ إن «منشم» كانت امرأةً عطارةً، تحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها ليتحرَّموا به، ثم خرجوا إلى الحرب فقُتلوا جميعًا .

وفي قول الشاعر «السّلم ونسْلم» تأكيدٌ على ضرورة ترسيخ حالة السلم، وليس مجرَّد الصلح، إلى جانب ما في الكلمتين من جناسٍ وجمالٍ صوتيٍّ وإيقاعي،

والساعيان إلى الصلح لا يقتصران على معالجة الموضوع بالمال، بل إنهما يسعيان إليه بـ «معروفٍ من القول»، وفي هذا إدراكٌ لأهمية الحوار مع الأطراف المتحاربة، ولأنهما يريدان أن يدركا «سلمًا واسعًا» من خلال «مالٍ ومعروفٍ من القول»، ولأنهم إن أدركوا «السلم»، ستكون النتيجة الحتمية «نسلم»، أي يتحقق السلام للجميع، ونرى كيف أن الشاعر يجعل الكلام على لسانَيْ هرم بن سنان والحارث بن عوف، في قوله «ندرك» و«نسلم»، بصيغة الجمع لأن النتيجة تهمُّ الجميع. وعند نقطة الحديث عن السلام والسلامة «السلم ونسلم» يستخدم الشاعر أسلوب «الإضراب» والالتفات من خلال انتقالٍ ثلاثيِّ الأبعاد من الغائب إلى المتكلم إلى المخاطب، ويبدأ ذلك بأداة العرض «ألا»، للفت الانتباه إلى أن لديه «رسالةً» يريد تبليغها إلى «المرسَل إليه» وهو هنا الأحلاف وذبيان، من خلال قوله «أبلغ»، لقد علمنا «المبلَّغ» بفتح اللام، فمن هو «المبلِّغ» بكسر اللام، لا نشكُّ أن «شعر زهير» وسيرورته، هو الذي سيبلغ رسالته لل «أحلاف وذبيان»، ومفادها: أنكم أقسمتم بأقدس الأَيْمان على الوفاء للصلح وعدم الغدر، فلا تكتموا الله ما صرتم إليه من الصلح، ولا تقولوا إننا لم نكن نحتاج إليه، وإنَّا لم نسترخِ من الحرب، فإن الله يعلم ما تكتمونه من ذلك.

ولْيكن معلومًا لديكم أن الله سيؤخِّر عقاب هذا الكتمان والإنكار إلى يوم الحساب فيحاسبكم عليه، أو يعجِّل في الدنيا لكم العقاب به، أي أنكم لستم بمنجاةٍ من العقاب، إن عاجلاً أو آجلاً، وستحاسبون في كلِّ الأحوال؛ ولماذا الكتمان، أتريدون بعث الحرب من جديد؟ إن كان ذلك كذلك، فإنكم ستبعثونها ذميمةً مكروهةً بغيضةً ومحرقةً كالنار، وكلَّما نفختم فيها وأضفتم لها وقودًا ستزداد اشتعالاً.

وكان عنصر الخطاب حاضرًا في هذه الضمائر المتصلة: (وُجدتما، تداركتما، قلتما) وفي ذلك نسبةٌ مباشرةٌ للفضائل لهذين الممدوحين، يؤكِّدها الشاعر مبيِّنًا اهتمام الجميع بالحدث مدار الخطاب والإشادة، وهو تحقيق السلام وإصلاح ذات

البين، باعتبار ذلك قيمةً إنسانيةً أكَّدها الإسلام، ضمن ما أكَّد عليه من القيم الصالحة التي كانت معمولاً بها أو سائدةً في الجاهلية.

ولقد استخدم الشاعر الكناية في قوله: (من سحيلٍ ومبرم) وهي كنايةٌ عن حالتي الرَّخاء والشدَّة، أو السَّعة والضيق، أو السَّلام والحرب، وللنظر إلى دقة اختيار الكناية لدى الشاعر في قوله «ومبرم» وكأن يشير إلى «مكنة» الوسيطين من إبرام «اتفاقية الصلح». وفي قوله: (وُجدتما) أسلوب حذف، حيث حذف الفاعل للعلم به باعتبار أن الجميع يعرفون فضل هذين الرجلين كما استخدم الكناية أيضًا في قوله: «دَقُّوا بينهم عطر منشم»، كنايةً عن الحرب المدمِّرة وما نتج عنها بين القبيلتين، وإشارةً إلى الدور العظيم الذي قام به ساعيًا بني مرَّة، والجهود المضنية التي بذلاها .

يلتفت الشاعر هنا إلى الخطاب ويُنبِّه طرفي هذه الحرب إلى أهميَّة الالتزام بهذا الصلح، الذي تحقق بعد جهدٍ عظيم، ويحذِّرهما من نقضه، والرسالة التي أراد تبليغها هي قوله: إيَّاكم ونقض عهد الصلح. ويذكِّرهم بأذى الحرب وشرورها وهم أعلم الناس بها، لأنهم عايشوها حقيقةً ولمدةٍ طويلة، فعرفوها معرفةً يقينية؛ فأنتم تعلمون أن الذي أصف به الحرب ليس رجمًا بالغيب ولا هو ضربٌ من ضروب الظن، وإنما هي حقيقةٌ جرَّبتموها، ونارٌ اصطليتم بأهوالها، ودوري أن أذكِّركم بتلك الأهوال والتجارب المريرة.

وتعلمون أيضًا أن الحرب شرٌّ كلُّها في أوَّلها وآخرها، ومتى ما أوقدت نارها سرعان ما تقضي على كلِّ شيءٍ وتزداد اشتعالاً، فتعود بوجهها القبيح الشائن ويصعب تلافيها، فامنعوها بالتمسُّك بالسلم، إذ لا طريقة غير السلم، بل والنية الصادقة لترسيخه، هي التي تؤدي إلى وقف الحرب .

ويحذِّر الشاعر المتحاربين من أنَّ هذه الحرب ستطحنهم طحن الرَّحى للحبوب، وستعركهم كعركها لثفالها، وستكون كالناقة الكشوف التي تحمل كلَّ عامٍ

فيأتي نتاجها رديئًا، ولقد شبَّه الحرب بالناقة، ولكنَّ حليب الحرب دماءٌ، وبذلك فإنَّ شرور هذه الحرب لا تنقطع وإنما تدرُّ وتتابع وتتوالد.

كما يذكِّرهم بأنَّ الأجيال التي تولد في جوِّ الحرب تكون غير سويَّة، فهي «غلمان شؤم» لا تجلب خيرًا، لأنها تعوَّدت على القتل والثأر، ويكون هؤلاء الأبناء على شاكلة «أحمر عاد»[1] قُدار بن سالف، وهو «أشأم ثمود»، لأنه عقر ناقة نبيِّ الله صالح، فجلب العقاب الإلهيَّ على قومه.

ألا أبلغ الأحلاف عنِّي رسالةً
ونبيان، هل أقسمتم كل مُقسم

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتضرَ إذا ضريتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرحى بثفالها
وتلقح كشافًا ثم تنتج فتتئم

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم

فتغلل لكم ما لا تُغل لأهلها
قرى بالعراق من قفيز ودرهم[2]

يتابع الشاعر رسم الصورة المنفِّرة للحرب، ويذكِّرهم بأنَّ ما يأتيهم من مضارٍّ الحرب وأذاها، أكثر مما يناله أهل العراق من الخيرات والغلال التي تغلُّها أراضيهم الخصيبة.

---

(١) قال أبو عبيد: كأحمر عادٍ وثمودٍ سواء. وقال مع بعض النسابين: إن ثمودًا من عاد. انظر: الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٢٦٩-٢٧٠.

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والنوادر: مصدر سابق، ص ١٠٥ – ١٠٦. وانظر: الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، مصدر سابق، ص ٢٢٨ – ٢٢٩. وانظر :الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ١٤٥ – ١٤٩ وانظر أيضًا: لويس شيخو: مصدر سابق، ص ٥١٧ – ٥١٩.

وقد استهلَّ الشاعر هذا الجزء بـ (ألا) وهي أداة تنبيه، ولا يكون ذلك إلا لأمرٍ مهمٍّ، وفي قوله: «هل أقسمتم كل مقسم» خرج الاستفهام عن حقيقته ليفيد التقرير، فتكون هل بمعنى قد، وهذا أقوى من مجرد الإخبار.

وقد استخدم أسلوب القصر بقوله «وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم » بقصد التأكيد وتقوية المعنى وحصره، ويقصد أن الحرب ليس فيها غير ما يعلمونه من شرورها، وطريقته هي النفي والاستثناء، فهم شهود عيان على هذه الحرب ومصطلو نيرانها وأهوالها، وليست المسألة وصفًا خارجيًّا. وقد جاء الشاعر باستعارة مكنية في قوله:

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتَضْرَ إذا ضرَّيتموها فتضرمِ

حيث شبه الحرب بالنار في سرعة انتشارها وفعلها، فحذف المشبَّه به؛ وجاء بتشبيهٍ بليغ في قوله:

فتنتجْ لكم غلمانَ اشامَ كلُّهمْ
كأحمر عادٍ ثمَّ ترضع فتفطم
فتعرككم عركَ الرَّحى بثِفالِها
وتلقح كشافًا ثم تنتج فتتئم

وقد شبَّه فعلِ الحرب بهم بما تفعله الرَّحى بالحبوب، وفي ذلكَ استعارةٌ مكنيَّةٌ حيث شبَّه الحرب بالناقة الشؤم التي تلد في كلِّ عامٍ دون فائدةٍ تذكر، وحذف المشبَّه به ورمز إليه بشيءٍ من لوازمه: تلقح كشافا، فتنتجُ، ثم ترضع، فتفطم؛ ويشبَّه الأجيال التي تنشأ في جوِّ الحرب وما بعدها، بأحمر عاد، وفي الحقيقة هو أحمر ثمود المشؤوم الذي جلب بطيشه وشرِّه لقومه العقاب والدمار، بعقره للناقة التي أوصاهم نبي الله صالح ألا يمسُّوها بسوء، فأجواء الحرب وما ينشأ عنها

من دمار، ستؤثر – بلا ريب، ليس على الجيل الحالي فحسب، وإنم ستمتدُّ آثارها النفسيَّة والاجتماعيَّة على الأجيال القادمة، وستدرُّ شرًّا على أجيالٍ متلاحقة من القبيلتين، أكثر مما تدرُّه قرى العراق من خيراتٍ لأهلها، فلا تفرحوا بهذه الحرب، فلا شيء فيها يدعو إلى الفرح، فأنتم إنما تُقتلون، فتُحمل إليكم ديات قتلاكم، وهذه غلَّةٌ لكم .

لحيٍّ حلالٍ يعصم الناس أمرهم
إذا نزلت إحدى الليالي بمعظم
كرامٍ فلا ذو الضِّغن يدركُ تَبلهُ
ولا الجارم الجاني عليهم بمسلم
رعوا ظِمأهمْ حتى إذا تم أوردوا
غمارًا تسيل بالسلاح وبالدم
فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا
إلى كلإٍ مستوبل متوخم
لعمري لنعم الحيّ جرٌّ عليهم
بما لا يؤاتيهم حصين بن ضمضم
وكان طوى كشحًا على مستكنةٍ
فلا هو أبداها ولم يتقدم
وقال ساقضي حاجتي ثم اتقي
عدوِّي بألفٍ من ورائي مُلجم
فشدَّ ولم ينظر بيوتًا كثيرةً
لدى حيث ألقت رحلَها امُّ قشعم
لدى أسدٍ شاكي البنان مقاذفٍ
له لبَدٌ اظفاره لم تقلَّم
جريءٍ متى يُظلمْ يعاقِبْ بظلمه
سريعًا وإلا يُبْدَ بالظلم يَظلِم

وهـذه الديات المدفوعة لحيٍّ كبيرٍ وكثير العدد، - أراد الشاعر تكثيرهم لتكثير «العقل» -، مدفوعةً من حيٍّ كبير، إذا ائتمروا أمرًا كان عصمةً للناس في طارقات الليالي؛ وهم قومٌ كرامٌ ذوو منعةٍ وقوَّةٍ لا يدرك الموتور معها وتره منهم، في حين أن المجرم الجاني عليهم لا يسلم من قوَّتهم.

لقد تركتم الحرب ثم عدتم لها، لقد وردتم غمارها فماذا وجدتم؟ لقد أحدثتم سيولاً من الدم بسلاحكم، وخرجتم بأمورٍ وخيمة العواقب، حيث جرَّ الحصين بن ضمضم على قومه، بغدره، أمورًا لا تواتيهم ولا تناسبهم، عندما أبى أن يدخل في الصلح كباقي قبيلته، فطوى كشحه على فعلةٍ ولم يظهرها بل أكنَّها في نفسه، مفادها أنه سيقضي حاجته ويأخذ بثأره من خصمه، ثم يتَّقي عدوَّه بألف فرسٍ ملجم، وإنما أراد ألف فارس، فشدَّ على عدوِّه وهو منفردٌ فقتله، ولم يستعن على قتله بأحد، ولم تعرف بذلك بيوتٌ كثيرةٌ لتدفع الأذى عن المجني عليه، ووصف الشاعر الحصين بن ضمضم بأنه كالأسد الهصور، لا يعتريه ضعف، يعاقب ظالمه إذا بدأ بالظلم، ويقلب ظلمه عليه خسرانًا ووبالاً، وإن لم يجد ظالمًا له، فإنه لبأسه وجرأته يختلق الظلم ويتكلف أسبابه، ولكن الظلم مرتعه وخيمٌ دائمًا، وحصاده الموت والقتل، وفي كل الأحوال يكون «الصدور» عنه إلى «مرتعٍ مستوبلٍ وخِم».

ويمضي زهير بن أبي سلمى إلى المقطع الأخير من المعلقة، وهو مقطعٌ ذهبت أبياته حِكَمًا وأقوالاً مأثورة، وقد اختلف الرُّواة والشرّاح في ترتيب هذه الأبيات، ومنهم من أضاف إليها ومنهم من حذف منها مع اختلافات كثيرة في ترتيبها. وعلى أية حال، أرى أن مجيء هذه الحِكَم في آخر المعلقة ليس أمرًا عشوائيًّا، وإنما هو أمرٌ مرتَّبٌ ومقصود، بل إنه متناغمٌ مع أجواء المعلقة وأغراضها، ومطابقٌ لسيرورة الأحداث، سواء أكانت على مستوى حياة الشاعر، أم على مستوى علاقات القبائل، أو ما يتعلق بمساعي الصلح.

لقد جاء الشاعر بملخَّصٍ لما تضمَّنته المعلقة - إن جاز التعبير -، فعلى الجانب الشخصي يقول «سئمت تكاليف الحياة»، وسبب هذا السَّأم طول العمر مع صعوبة أعباء الحياة الشخصية، وتردِّي الحياة القبلية والمجتمعية من حوله؛ ورؤيته للمنايا «تخبط خبط عشواء» تميت من تميت، وتبقي من تبقي، سواء من البشر المسالمين أو من المتحاربين، وهذا من واقع «علمه بأحداث اليوم والأمس»، ولكنه في ما يتعلَّق ب «علم ما في غدٍ عمٍ»، وفي هذا إشارة وتنبيه إلى المتحاربين بمجهوليَّة ما يحمله المستقبل لهم من أحداثٍ وخيمةٍ إن استمروا في عنادهم وتجاهل الصلح أو رفضه؛ ولا عجب في ذلك، ولا رجمَ بالغيب، فـ «من لا يصانع في أمورٍ كثيرة» لا بدَّ أن «يضرَّس بأنيابٍ ويوطأ بمنسم»، ولنلاحظ دقة هذا الإيحاء والتنبيه، في قوله: يضرَّس بأنياب، إنها أنياب المنايا، وقوله: يوطأ بمنسم، إنها مناسم وحوافر الجِمال والخيل في ميدان الحرب، فمن لا يتنازل قليلاً عن صلابته في العناد ورفض مجريات الصلح، ففي انتظاره أنياب المنايا ومناسم ركائب الحرب التي ستطؤه. ويعود الشاعر إلى إشادةٍ عامَّةٍ في معناها، تفيد بأن من يبذل المعروف يصون عِرضه، ولا يشكُّ المتلقي أنه يومئ إلى السّاعين في الصلح، لأن «من يكُ ذا فضلٍ فيبخل بفضله على قومه، يُستغنَ عنه ويُذمم»، فالأقربون أولى بالمعروف، وأولى بالمساعدة في تخفيف محنهم وويلاتهم، وهل هناك أكبر من محن الحرب وويلاتها عليهم؟ والفضل على الأقربين وعلى المجتمع، لا ينهض به إلا كلُّ ذي فضلٍ وعزيمة، بل وكلُّ ذي طموحٍ يودُّ الارتقاء إلى المعالي؛ إن الشاعر يرى أن كلَّ إنسانٍ يجب عليه أن يذود عن حياضه بما يتوافر لديه من سلاح، ولا ينصرف الذهن إلى الذود بالسلاح الحربي فحسب، بل إن الذود ممكنٌ ومطلوبٌ بسلاح الحوار والنية الحسنة وعدم إضمار الغدر والسعي إلى تحقيق الصلح، حتى إذا استنفدت كلُّ هذه الأسلحة، عند ذلك لا بدَّ من الحسم، ولا مندوحة من المواجهة، وعدم التنصُّل من الواجب والمسؤولية، والركون إلى ما يعتقد أنه منجاةٌ وسلامة، لأن «من هاب

أسباب المنايا يلقها ولو رام أسباب السَّماء بسُلَّم»، وأن الذي يعصي الناصح الشَّفيق عليه، طواعيةً وتقديرًا لحسن صنيعه، لا بدَّ أن يرضخ يومًا فيطيع مُكرهًا ما هو أشدُّ عليه، فالذي يعصي «أطراف الزِّجاج»، وهي أسافل الرماح، سيطيع «عواليها وأسنَّتها» ولا مفرَّ له من ذلك؛ وما دام الحال كذلك، فليوفِ كلٌّ بواجبه، حتى يوصف بالبرِّ الخالص، ولا يتردَّد في قبول هذا «البِرِّ»، من أية جهةٍ جاء، ما دام فيه جنوحٌ للسلم .

ويوجه الشاعر نداءه الأخير إلى المتردِّدين من المتحاربين بقوله: «ومن يغترب يحسب عدوًّا صديقه»، والاغتراب ليس قاصرًا على وجود الشخص في ديار الغربة، وإنما قد يغترب المرء عن نفسه، وعن مفاهيمه وسلامة طباعه ذاتها، وعن أهله وقومه وهو بينهم، وعندها « يحسب عدوًّا صديقه» وتختلط عليه الأمور ولا يفرق بين الغثِّ والسمين، سواء أوحت إليه بذلك نفسه المغتربة عنه، أو أوحى إليه بذلك عدوٌّ صريحٌ أو دسّاسٌ خفيّ، وعند هذا الحد فإن المرءَ «لا يكرِّم نفسه» وبالنتيجة «لا يُكرَّم».

ويرسل الشاعر نداءَه الأخير الذي يبدو وكأنه إرهاصٌ بقرب رسالة السماء الأخيرة إلى الأرض، فيحذر المبطنين طبائع يخفونها عن الناس، بأن تلك الطبائع ومهما كانت ومهما استخدم في تمويهها وإخفائها من أساليب، فإنها في الواقع القطعيِّ لا تخفى على الله عزَّ وجل؛ وأن المستمرَّ في الإثقال على الناس وتحميلهم أموره، وعدم رفع نفسه بإغنائها عن ذلك، لا بدَّ أن يسأم هو نفسه، فما بالك بسأم الناس منه؛ كان هذا الختام عودةً للحقيقة، وحثًّا على مطاوعة السّاعين في الصلح، وأنَّ الصلح خير، وتتويجٌ لحكمة وخبرة ثمانين حولاً أسأمت الشاعر من تكاليف الحياة وأعبائها، ومن أعمال القبائل والمجتمع الجاهليِّ التي اتَّسمت في أحيانٍ كثيرة بالطيش والرعونة والعنف لأتفه الأسباب، وكان لا بدَّ لكلِّ ذي عقلٍ في المجتمع، أن يسعى لتجنب كلِّ ذلك، من خلال التعلُّق بأسباب الصلح، ومن يأبى، «فليَرُم أسباب السماء بسُلَّم» .

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يعش

ثمانين حولاً لا أبالكَ يسأم

رأيتُ المنايا خبطَ عشواء من تُصِبْ

تُمِته ومن تخطئ يُعَمَّرْ فيهرم

واعلم علم اليوم والأمس قبله

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ

ومن لا يصانع في امورٍ كثيرةٍ

يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

ومن يجعل المروفَ من دون عِرضه

يَفِرْه، ومن لا يتقِ الشتمَ يُشتم

ومن يك ذا فضلٍ فيبخلْ بفضله

على قومه يُستغنَ عنه ويذمم

ومن لا يذذ عن حوضِه بسلاحِه

يُهَدَّمْ، ومن لا يظلم النَّاسَ يُظلَم

ومن هاب أسباب المنايا يلقها

ولو رام أسباب السماء بسلم

ومن يعصِ أطرافَ الزِّجاجِ فإنه

يطيعُ العوالي رُكبتْ كلَّ لَهذَم

ومَن يوفِ لا يُذمَمْ ومَن يُفضِ قلبُه

إلى مطمئنِّ البرِّ لا يتَجَمجَم

ومن يغترب يحسبْ عدوًّا صديقَه

ومن لا يُكرِّمْ نفسه لا يُكرَّم

ومهما تكنْ عندَ امرئٍ من خليقةٍ

ولو خالها تخفَى على الناس تُعلم

ومـن لا يـزلْ يستـحمل الـنـاسَ نفسَه
ولا يُغنِـها يـومًـا مـنَ الـدهـرِ يسـأمِ[1]

كانت هذه النصائح والحِكَم عنصرًا مهمًّا ومكمِّلاً لمشهد الحرب والسلم، فإن كان المشهد الحربيُّ مجافيًا ومناقضًا للنَّصيحة والحكمة، فإنَّ مشهد السِّلم والأمان هو نتيجةٌ طبيعيَّةٌ متوافقةٌ مع سعي النَّاصحين والحكماء .

ولقد عارض الحرب بشكلٍ أو بآخر، وذمَّها ونفَّر منها، عددٌ من الشعراء الجاهليين منهم على سبيل المثال، الفند الزِّماني أحد فرسان بكر وشعرائها الذي اعتزل حرب البسوس ولم يشارك ضدَّ تغلب، إلا مضطرًا بعد وقتٍ طويلٍ من بدئها، ومنهم الحارث بن عُباد الي اعتزل الحرب نفسها ولم يشارك فيها إلا بعد أن قُتل ابنُه بجير، على يد مهلهل بن ربيعة، ومنهم زهير بن أبي سلمى والنابغة الجعدي ومعن بن أوس وامرؤ القيس وعمرو بن معديكرب الزبيدي وطرفة بن العبد والأعشى وغيرهم[2] .

٢ - مشهد الشَّراب

أولع الجاهليون بالخمرة في حواضرهم وبواديهم وافتخروا بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، وأول تعليل للحرص على شربها هو تزجية أوقات الفراغ الطويل والممل، وتوليد خيالات سارَّة وبعث الجرأة في قلوبهم لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتزيدهم حماسةً وشجاعةً وحميَّة، وبسبب افتقار الغالبية العظمى منهم للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبَّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهوليَّة المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والقوال والنوادر، مصدر سابق، ص ١٠٨ - ١٠٩. وانظر: الأنباري، مصدر سابق، ص ٢٧٢ وما بعدها. وانظر: الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ص ١٥٠ وما بعدها وانظر ايضًا: الأعلم الشنتمري، مصدر سابق، ص ٢٣١- ٢٣٢. وانظر كذلك: شيخو، مصدر سابق، ص ٥٢٢ - ٥٢٤ .

(٢) علي سليمان: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، وزارة الثقافة السورية،دمشق ٢٠٠٠، ص ٤٤-٤٥، وانظر:الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

لكثرة حروبهم وتوقُّعهم الفجائع في أنفسهم وأحبّائهم في كلِّ لحظة، ففزعوا الى الشراب يدمنونه ويتغنَّون فيه، وعدُّوا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخار والاعتزاز والصِّيت الحسن بل وخلود الذكر. والخمرة بعد ذلك تشعرهم بالزَّهو والنشوة إذا انتصروا، وبالنسيان والسلوان إذا انهزموا أو فُجعوا، لذلك كانت صديقة الجميع في كلِّ الأحوال، يعاقرها الغنيُّ والفقير والملوك والرَّعايا، فأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وجمعوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

وبلغ من أهمية الشراب غلبته لأن يكون مقدِّمةً في بعض القصائد الجاهلية المهمَّة، ويكسر بذلك عرف البدء بالمقدمة الطللية، ومن أشهر القصائد ذات المقدمة الخمرية، معلقة عمرو بن كلثوم، إذ بدأها بالقول:

ألا هـبِّـي بـصـحـنـك فاصبحـينـا
ولا تـبـقـي خـمـورَ الأنـدريـنـا
مـشـعـشـعـةً كـأن الحُـصَّ فيـهـا
إذا مـا المـاء خـالـطـهـا سخـيـنـا
تجـورُ بـذي الـلـبـانـة عـن هـواه
إذا مـا ذاقـهـا حـتـى يـلـيـنـا
تـرى الـلـحِـزَ الـشـديـدَ إذا أُمِـرَّت
عـلـيـه لمـالـه فـيـهـا مُـهـيـنـا
وإنّـا سـوف تـدركُـنـا المـنـايـا
مُـقـدَّرةً لـنـا ومـقـدَّريـنـا [1]

تتكوَّن عناصر المشهد من السَّاقية ومن الشاعر وصحبه، ثمَّ من الخمرة ومائها ومن عنصرٍ مكانيٍّ هو بلدة الأندرين الشهيرة بخمورها، والعنصر المهمُّ أيضًا في هذا المشهد هو عنصر وصف الخمر وتأثيرها الكبير على الشاربين. ولكي

(١) الأنباري: مصدر سابق، ص ٣٧١ - ٣٧٤. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٢٥٢ - ٢٥٥.

يدخل الشاعر عنصر اللون جعل مزجها بالماء يُنتج الحصَّ فيها، وهو نبتٌ له زهرٌ أحمر يشبه الزعفران، ولا يبعد الشاعر بذكر تأثيراتها فأول ما يخالطها الماء سواء بُدئ بشربها أم لم يُبدأ، فإن أول التأثير أن تصاب نفس رائيها بالسَّخاء والكرم، إنْ كان ذلك في كرم شرائها وسقيها للنَّدامى، أو في الكرم بشكلٍ عام، فهي تميل بذي الحاجة عن قصده وجموده فيلين مع أولى جرعاتها، وحالما يراها البخيل شديد البخل، فإنه يهين ماله ويسخو به دونما تردُّدٍ ليحصل عليها، وفي رأيي أن هذا التفسير هو الأصحُّ من القول بأن الخمرة تخلط بماءٍ ساخن، فالمعروف أنها تخلط بالماء البارد أو بالثلج، ولا يصلح لها الماء الساخن، لذلك كانت تُحفظ مددًا طويلة وتُخزَّن في جرار الفخار أو القِرَب، لتبقى باردة، وكلَّما كانت مدَّة التعتيق أطول، كانت الخمرة أجود وأبرد وأغلى ثمنًا. وآية المشهد وبيت القصيد فيه هو البيت الخامس، فجانبٌ كبيرٌ من فلسفة الشراب هو استباق المنايا وصرف المال على ما يغني النفس والقلب في الحياة، ويخلِّد ذكر المرء بعد الموت، فالمنايا مقدَّرةٌ للجميع، ولكنَّ الإنسان الجاهليَّ لا يعرف ولا يطمئنُّ لمصيره بعد الموت، ولنَّه يعلم أنَّ المنايا (مقدَّرةٌ لنا ومقدَّرين لها).

ولمَّا كانت هذه هي أهم أسباب تعاطي الخمرة والكرم في سبيلها وإقامة مجالس الشرب واللهو لها؛ فإننا نرى شاعرًا كامرئ القيس عندما ودَّع صباه، بقي يراقب أربع خلات أولُهنَّ الندامى الشاربين الخمر دُجىً وبكثرة:

جَـزَعْـتُ ولـم أجــزعْ مـنَ الـبـيْــنِ مَـجْـزَعـا
وعَـــزَّيْـــتُ قـلـبًـا بـالـكـواعـبِ مـولَـعـا

واصـبـحـتُ ودَّعْـــتُ الـصِّـبـا غـيـرَ اننـي
اراقِـــبُ خُـــلاتٍ مـــنَ الـعـيـشِ أربـعـا

فـمـنـهـنَّ قَـوْلـي لـلـنَّـدامَـى تـرفَّـقـوا
يُـداجـون نَـشَـاجًـا مـنَ الـخـمـرِ مُـتـرَعـا [1]

---

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٣٠ .

ونرى في الشعر الجاهليّ قيمتين أساسيَّتين تتجلَّى كلٌّ واحدةٍ منهما في سياقٍ مغايرٍ للسياق الآخر، فقد عُني الشعراء بوصف كرمهم في مجلس الخمر، كما عنوا بوصف نحر الإبل الكريمة في أيام الشدَّة. وتتجلَّى هاتان القيمتان في معلقة طرفة بن العبد إذ يقول :

ولستُ بحلالِ التِّلاعِ مخافةً
ولكنْ متى يسترفدِ القومُ أرفدِ

وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
وإن تلتمسني في الحوانيت تصطدِ

متى تأتني أصبحْكَ كأسًا رويةً
وإن كنت عنها ذا غنىً فاغنَ وازددِ

وإن يلتقِ الحيُّ الجميعُ تُلاقني
إلى ذروة البيت الشريف المصمَّد

نَداماي بيضٌ كالنجوم وقينةٌ
تروح إلينا بين بردٍ ومجسد

رحيب قِطابِ الجيبِ منها رفيقةٌ
بجسِّ النَّدامَى بضَّةُ المتجرَّد

إذا نحن قلنا اسمعينا انبرتْ لنا
على رسْلِها مطروفة لم تشدد

إذا رجَّعتْ في صوتها خلتَ صوتَها
تجاوُبَ آظارٍ على ربعٍ ردِ

وما زال تشرابي الخمورَ ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي

إلى أنْ تحامتني العشيرةُ كلُّها
وأفرِدتُ إفرادَ البعيرِ المعبَّدِ [1]

يبدأ المشهد هنا بنفي حلول التلاع «ولست بحلال التلاع» لخوفي من مسؤوليّاتٍ عديدةٍ تقتضيها «مشاركة الأهل حياتهم والانتماء لهم والانشغال بهم وبقضاياهم»، ويؤكِّد ذلك قوله «مخافةً» في نهاية صدر البيت، والمعروف أنَّ نزول التلاع يبعد بالمنزل عن سبل الضيوف والمارَّة من المحتاجين وأبناء السبيل، وما يقتضيه الحلول بجانب السُّبل المطروقة والمألوفة من الاستضافة والإكرام بما يترتب على ذلك من تكاليف، ولذلك نفى الشاعر أن يكون من سكّان التلاع.

وتبدو الخمرة هنا جزءًا أساسيًّا من عناصر هذا المشهد في المعلقة، فقد شكَّل هذا المقطع من النصِّ مشهدًا تتجسَّد فيه رؤية الشاعر للحياة، فهو يستحضر شخصًا – في الغالب مفترضًا يخاطبه من أجل أن يبيِّن كيف يقدِّم الخمر إلى الآخرين، وبعد ذلك يفتخر بنفسه، وفخره بنفسه متمثِّلٌ في صورة الندامى الذين وصفهم كأنهم النجوم، ويستحضر الشاعر بالإضافة إلى شخصية الندامى شخصيةً أخرى وهي القينة، التي يصف لباسها المزركش بألوانٍ متعددة. ولا يكتفي بهذا وإنما يصف الجمال الجسديَّ الذي تتمتع به هذه القينة، ثم يصف غناءها الذي جاء بعيدًا عن التصنُّع والتكلُّف. ويشبِّه صوتها بصوت الأمَّهات الحانيات على أولادهن. ويبيِّن طرفة كيف أن العشيرة دأبت على تجنُّبه حتى صار كالبعير الأجرب.

ليس من شك في أنَّ خيوط هذا المشهد تتألَّف من عناصر مجتمعةٍ هي الشاعر والنَّدامى والقينة والخمرة والعشيرة، وإذا كانت هذه الأشياء قد استطاعت

(١) الأعلم الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، ط ٢، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٠، ص ٤٢ وما بعدها. وانظر: الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، مصدر سابق، ج٢، ص ٣٩- ٤٠.

أن تؤلّف عالمًا خاصًّا بالشاعر، فإنه عالم جسَّد المشهد الإنساني، وهو مشهدٌ ذو بعدين: بعدٌ روحيٌّ يتمثل في الغناء والخمرة، وبعدٌ ماديٌّ يتجسَّد في تشكيل صورةٍ نموذجيةٍ للقينة فضلاً عن أن هذا المشهد في الشعر الجاهليِّ مشهد يصوِّر كرم الشاعر في لحظات اللهو والإقبال على الحياة ومتعها ومباهجها.

وغالبًا ما يقرن الشاعر الجاهليُّ جملةً من الأغراض في قصيدته وخاصةً في المطوَّلات، فتبدأ بالأطلال والنسيب، ثم تأتي الأغراض الأخرى من وصف الرحلة وذكر الممدوح أو الغرض الأساسي من القصيدة، ويرد في ثناياها حسب مقتضى الحال، الفخر بالنفس وبالنَّسب وبالكرم وبمعاقرة الخمرة ومصاحبة الندامى والتردُّد على القيان وسماع الغناء وما إلى ذلك. فهذا عنترة بعد أن يذكر محبوبته عبلة وديارها وعشقه لها ورحيلها، والإشادة بجمالها، ويصف ناقته، ويطلب من عبلة الثناء عليه ثناء حقٍّ وعِلم (أثني عليَّ بما علمتِ)، ولا يرى في ارتدائها القناع ما يمنعه من رؤيتها طالما أنه قويٌّ ويصرع الفارس المدجَّج بسلاحه، بعد ذلك، يأتي إلى ذكر المدامة فيقول:

ولقد شربت من المُدامة بعدَما
ركدَ الهواجرُ، بالمَشوف المُعْلَمِ
بزجاجةٍ صفراءَ ذاتِ أسِرَّةٍ
قُرِنَتْ بأزهرَ في الشِّمال مُفَدَّمِ
فإذا شربتُ فإنني مُستهلِكٌ
مالي، وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ
وإذا صحَوْتُ فما أقصرُ عن نَدَىً
وكما علِمْتِ شمائلي وتَكرُّمي [1]

(١) الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج٢، مصدر سابق، ص ٩١. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٢٢٩- ٢٣٠ .

يصور عنترة هنا مشهدًا منفردًا - كما يبدو - لتعاطيه المدامة، فيضمُّ المشهد عنصرين إنسانيين رئيسيين هما هنا، الشاعر وعبلة، وكانت المدامة هي العنصر الأبرز في المشهد، وتشتمل على العنصر الزمانيِّ ضمنًا، فلفظ المدامة مشتقٌّ من إدامتها في الدَّن، والشاعر يفتخر بأنه يشربها بعد ركود الهواجر واشتداد الحرِّ (عنصرٍ زمانيٍّ آخر)، في قدحٍ مجلوٍّ ومنقوشٍ (عنصر الأواني)، أو أنه اشتراها بدينارٍ مجلوٍّ ومنقوش، أي بعملةٍ صحيحةٍ إشارةً إلى بذله وسخائه في سبيل الحصول عليها (عنصر الكرم)، ويتأنَّق الشاعر في وصف عنصر أواني الخمر، من زجاجةٍ مخطَّطةٍ وقدحٍ مجلوٍّ ومنقوشٍ وإبريقٍ فضيٍّ ومصفاة (فدام)، ويدخل عنصر اللون في وصف الزجاجة، فلونها أصفر بصفةٍ أصليةٍ أو أنها شفافةٌ يلوِّنها الخمر بالصُّفرة، وهي ذات خطوطٍ وانحناءاتس وتكسُّر، ويضيف إلى عنصر اللون لونًا آخر هو لون الإبريق الفضيِّ الأزهر أي الأبيض الموضوع إلى جانب الزجاجة والمسدود بخرقةٍ (مفدَّم)، أي لُفَّ فمه بقماشةٍ للتصفية وحفاظًا على نظافة المدامة وعزلها عن أية مؤثراتٍ خارجية، وفي هذا إشارةٌ إلى التأنق في شرب المدامة، أما عنصر صفات الشاعر وشيمه فهو يلفت نظر الحبيبة (كما تعلمين) حتى في أثناء السُّكر فإنها عنصرٌ بارزٌ أيضًا من عناصر المشهد، فهو يستهلك ماله في سبيلها وسبيل غيرها من دواعي العيش الكريم من أكلٍ وشربٍ وبذل، كدليلٍ دامغٍ على كرمه وبذله وسخائه، وهو بذلك يُنقِص ماله ويسخو به في هذه السبل، ولكنه يشتدُّ في المحافظة على عرضه فهو وافرٌ موصوفٌ بالتمام والكمال، وفي حال صحوه من السُّكر يباشر الكرم وأعمال الخير والمعروف دونما تقصير، ويستمرُّ في التَّحلي بأرفع صفات الشَّمائل والشِّيم، ولغة هذا المشهد ذات ألفاظٍ متقابلة وطباقات تسهم في بنائه مثل: شربتُ، صحوتُ، مستهلكٌ مالي، وعرضي وافر .

ويستمر شعراء المعلقات في ذكر الخمرة في معلقاتهم، فهذا لبيد بن ربيعة العامري يخاطب محبوبته فيقول :

بـل أنــتِ لا تـدريــنَ كـم مــن لـيلـةٍ
طـلـقٍ لـذيـذٍ لَــهـوُهـا ونِـدامـهـا

قـد بــتُّ سـامـرَهـا، وغـايـة تـاجـرٍ
وافَـيْـتُ إذْ رُفِـعَـتْ وعــزَّ مُـدامـهـا

أُغـلـي الـسِّـبـاءَ بـكـلِّ أدكــنَ عـاتـقٍ
أو جـونـة ٍ قُـدِ حَـتْ وفُــضَّ خِـتـامُـهـا

بـاكـرْتُ حـاجـتَـهـا الـدَّجـاجَ بِـسُـحـرَةٍ
لأعــلَّ مـنـهـا حــين هــبَّ نِـيـامُـهـا [1]

هذا حديث مناجاةٍ بين الحبيبين على انفرادٍ كما يفترض، ولكنه وصَف المشهد على أنه مشهدٌ جماعي، فعناصر المشهد الإنسانية تتوزَّع على الشاعر وحبيبته والنُّدامى والتاجر والنيام، ويدخل إلى المشهد عنصر الزمان من خلال قوله: ليلة، بتُّ، سامرها، بسُحرةٍ، ولا يهمل الشاعر وصف حديثه للندامى وما يحصلون معًا من لهوٍ لذيذ، ويذكر ألفاظًا لبناء المشهد فيها تشويقٌ لحبيبته: بل أنتِ لا تدرين كم عددُ الليالي التي لهوت فيها مع صحبي، ولا تعلمين كم من راية خمّارٍ قصدتها حين نُصبت، للدلالة على موقع حانوت الخمار (عنصرٌ مكاني)، وعنصرُ الشُّرب/ الخمرة، وعنصر الثمن، ولا تعلمين كم اشتريت الخمرة بأثمانٍ عاليةٍ إذا ارتفعت أثمانها (عزَّ مدامها)، وعنصرالأواني التي لم تفتح من قبل لغيره، من أدكن عاتقٍ أو جونةٍ قُدحت وفُضَّ ختامها.

ولا بد من عنصر اللون في مشهد الخمرة، فزِقُّها أغبر اللون (أدكن)، وخابيتها مطليَّةٌ بالقار وراية التاجر لها لونها أيضًا، وهي إلى ذلك خمرةٌ معتَّقةٌ تستحقُّ أن تُشرب أكثر من مَرَّة، في عنصرٍ زمانيٍّ يجعلها جديرةً بأن يسعى للاصطباح بها فجرًا مع صياح الدِّيكة والاغتباقِ بها ليلاً، لقد أدخل الشاعر إلى المشهد عنصرين زمانيَّين: الليل والفجر.

---

(١) لبيد بن ربيعة العامري: شرح الديوان، ط٢، حققه وقدم له: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ١٩٨٤، ص ٣١٣ وما بعدها.

وفي المشهد حركية عالية تتمثل في سعي الشاعر لموافاة راية التاجر المرفوعة على موقعه، وفي رفع الراية ذاتها وفي حركتها ورفرفرتها، وفي حركة البيع والشراء والمساومة والسَّمر واللهو وانطلاقهما، وفي حديث الندامى، وتعبِّر عن الحركية ألفاظٌ من قبيل: قُدِحت، وفُضَّ ختامها، وباكرتُ حاجتها، لأعلَّ، صياح الدجاج (الديوك)، هبَّ نيامها، كلُّ هذه عناصر أضفت على المشهد حيويةً عاليةً ومستمرَّة .

وكان الأعشى أكثر الشعراء الجاهليين حفاوةً بالخمرة والقيان والغناء في شعره، يبذل في سبيل ذلك كلَّ غالٍ ونفيس، ويعقد مجالس للشرب واللهو والغناء لنفسه ولصحبه، ويضرب في الآفاق مادحًا الملوك وعلية القوم ليحصل على الأموال اللازمة لذلك، فكان كثير الرِّحلة والتنقل، وكان «مكبًّا على اللهو، منغمسًا في الملذات، ينهب المتعة نهبًا كأنما يسابق إليها الحياة فيسبقها... وكان لهوه قائمًا على ثلاث دعامات رئيسية: الخمر والنساء والغناء»[1]، يقول :

وصهباءَ صرفٍ كلون الفصو
ص باكرتُ في الصبح سوَّارَها
فطورًا تميلُ بنا مرَّةً
وطورًا نعالجُ إمرارَها
تكادُ تُنَشَّى، ولمَّا تُذَقْ،
وتُغشي المفاصلَ إفتارَها
تدِبُّ لها فترةٌ في العظام،
وتغشي الذُّؤابةَ فوَّارَها
تمزَّزتُها في بني قابِيا،
وكنتُ على العلم مختارَها
إذا سُمتُ بائعَها حقَّه
عنُفتُ، وأغضبتُ تجَّارها

(١) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط ٣، دار الجيل: بيروت ١٩٨٨، ص ٢٢١.

مـعـي مـن كـفـانـي غـلاءَ الـسِّـبـا
وسـمـعَ الـقـلـوبِ وإبـصـارهـا
أبـو مـالـكٍ خـيـرُ أشـيـاعـنـا،
إذا غـدَتِ الـنـفـسُ أقـتـارهـا
ومُـسـمـعـتـانِ، وصـنَّـاجـةٌ،
تـقـلِّـبُ بـالـكـفِّ أوتـارهـا
وبَـربَـطُـنـا مُـغـمَـلٌ دائـمٌ،
فـقـد كـاد يـغـلـبُ إسـكـارهـا
ونو تـومـتَـيـنِ وقـاقُـزَّةٌ
يَـعُـلُّ ويُـسـرِعُ تَـكـرارهـا
تـوفِّـي لـيـومٍ وفـي لـيـلـةٍ،
ثـمـانـينَ نَـحـسُـبُ إسـتـارهـا [1]

هذا أحد المشاهد الخمرية متكاملة العناصر للأعشى، يبدأ المشهد بالصَّهباء وهي العنصر الرئيسي الذي يدور المشهد حوله، وهي صهباء صرفٌ غير مختلطة بشيءٍ كالماء مثلاً، وهنا يستفيد الشاعر في تذوُّقها وتعديل طعمها من السوَّار، ولأنها صرفٌ فإن طعمها مرٌّ أحيانًا فيشربونها على تلك الحاله، وأحيانًا يعالجون هذا المرار، وهي بمنظرها وحالتها تلك تكاد تثير فيهم النَّشوة وتفتِّر مفاصلهم وتسكِّنها قبل أن يتذوَّقوها بعد. ولكنهم حين يتذوقونها يسري فتورٌ في العظام وسكون، ويرتفع مفعولها حتى يصل مقدم الرأس. لقد اختار الشاعر مثل هذه الخمرة وشربها لجودتها تمزُّزًا وبمزاجٍ، وسط جماعاتٍ لئيمة من مختلف المشارب والأجناس من المسافرين تتجمع في حانات الخمارين. ولذلك فإنه عندما يطلب شراءها يعنف مع تاجرها، لدرجة إغضابه في المساومة، ويحصل عليها مهما كان

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: ط٢، طبع مطبعة آدلف هلزهوسن، بيانة، نشر دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع: الكويت ١٩٩٣، ص ٢١٤. وانظر:عمر فاروق الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٠٦.

ثمنها، ولا عجب في ذلك طالما أنَّ معه مرافقًا يكفيه مؤونة ثمنها الغالي (أبومالك)، وهو إلى ذلك ملء السمع والبصر والقلوب ويفزع إلى نجدة الشاعر في هذا المجال بما يحافظ دائمًا على رمقه .

ولا يغفل الشاعر طريقة شراء الخمرة ولا طريقة شربها كعناصر مكمِّلةٍ للمشهد في ألفاظ مثل: سمت بائعها، عنفت، أغضبت تجارها، معي من كفاني، وكذلك ألفاظٌ تخصُّ طريقته في الشرب: تمزَّزتها، تميل بنا مُرَّة، نعالج إمرارها، وألفاظٌ تدلُّ على مفعول الخمرة مثل: تكاد تتشي، وتغشي المفاصل إفتارها، وتغشي الذؤابة، تدبُّ لها فترةٌ في العظام .

وتتوزَّع العناصر الإنسانية في المشهد ما بين الشاعر نفسه بطبيعة الحال والشَّرْب (ندماء الشاعر) وبائع الخمر (التاجر) والمرافق الكريم والسخي أبو مالك، والسوَّار وهو أحد الحضور الذي شرب الخمرة حتى دار بها رأسه، وهناك جماعة الشاربين المتجمعين في الحانة من مختلف المشارب ومن المسافرين. ويأتي بعد ذلك العنصر الإنسانيُّ المكمِّل للجلسة، وهو العنصر الترفيهيُّ المتمثل بالمسمعتين وهما الجاريتان المغنيتان، والعازفات على أوتار الصنَّاجة والبريط. وهناك عنصرٌ إنسانيٌّ متحفِّزٌ ونشطٌ يضع في أذنيه التومتين، وبيده القاقزة (من أواني الشراب) يسارع في تكرار صبِّ المدامة فيها للشاعر وندمائه .

وبعد أن يصل المشهد إلى الانتهاء من شراء الخمرة، يبدأ المشهد بعناصر إنسانيةٍ أخرى تكمِّله وتواصل بناءه، فيأتي دور المسمعتين وهما الجاريتان المغنيتان، ولا يتطرَّق الشاعر إلى جمالهما باعتبار ذلك مفروغًا منه ومعروفًا، تصحبهما الصنَّاجة بأوتارها والبريط الدائم العزف إلى درجة أنه يكاد يتغلَّب على حالة السُّكر نفسها. والعنصر الإنسانيُّ الأخير هو الساقي ذو التومتين في أذنيه والزجاجة والقدح في يديه، ويتميَّز بفرط النشاط في تكرار الصَّبِّ للشاعر وندمائه حتى أنهم شربوا ثمانين كأسًا من أربع زجاجاتٍ كبيرة .

لقد أسهم عددٌ من العناصر في بناء هذا المشهد الخمريٍّ بامتياز، وهي عناصر إنسانيةٌ مختلفة، وعنصر الخمرة ومفعولاته وطريقة شرائها وشربها أساسًا، ثم عنصر الطرب والآلات الموسيقية .

وفي مشهدٍ آخر يركِّز الأعشى على عنصر اللون في الخمرة، فهي تشبه لون الماء المختلط بالدم في اللحم عندما يوضع في قدر الطبخ، وهو إلى ذلك لونٌ أحمر يميل إلى السواد، وهو هنا يدخل عنصر تأثيرٍ آخر من مفعولات الخمرة مرتبطًا بالعنصر الزمانيٍّ لشربها في الصباح أو النهار، وشربها في العشاة، فشربها في الضُّحى يورث النفس الخبث والكآبة وذكر الهموم وما يلحق بذلك من أذى، أما شربها في العشيٍّ فيورث طيب نفسٍ ولذَّةٍ ونشوة. ويعرض الشاعر في هذا المشهد إلى كيفية وأحوال شربها في كلٍّ الحالات: الغنى والصعلكة والكفاف، ويمضي الشاعر في وصف بعض عناصر المشهد حيث أسند الزقَّ إلى حجارةٍ مرصوفةٍ قرب جدول ماء، فشربها الشاعر وصحبه وقوفًا على نوقهم وشربوها بعد أن أناخوا ركائبهم. وفي مشهد آخر يقول الأعشى :

وكـأسٍ كـمـاءِ الـنَّـيِّ بـاكـرتُ حـدَّهـا
بـغِـرَّتـهـا، إذ غـاب عـنِّـي بُـغـاتُـهـا
كُـمَـيْـتٍ عـلـيـهـا حـمـرةٌ فـوقَ كُـمـتـةٍ
يـكـاد يُـفـرِّي المَـسـكَ مـنـهـا حَـمـاتُـهـا
ورَنَتْ عـلـيـهـا الـريـفَ حـتـى شربـتـهـا
بمـاءِ الـفـراتِ حـولَـنـا قـصَـبـاتـهـا
لـعـمـرُكَ إنَّ الـراحَ إنْ كـنـتَ سـائـلًا
لمـخـتـلـفٌ غـدِيُّـهـا وعـشـاتُـهـا
لـنـا مـن ضُـحـاهـا خـبـثُ نـفـسٍ وكـآبَـةٌ
وذكـرَى هـمـومٍ مـا تَـغِـبُّ اذاتُـهـا

وعـنـدَ الـعَـشِـيِّ طـيـبُ نـفـسٍ ولَـــذَّةٌ،

ومـــالٌ كـثـيـرٌ غُـــــدْوَةً نَـشَـواتـهـا

علـى كـلِّ أحـــوال الـفـتـى قـد شربـتُـهـا

غـنـيًـا وصُـعـلـوكًـا ومــا إن أقـاتُـهـا

أتـانـا بـهـا الـسَّـاقـي فـأسـنـدَ زِقَّــه

إلــى نـطـفـةٍ، زَلَّـــتْ بـهـا رَصَـفـاتـهـا

وُقــوفًـــا، فـلـمَّـا حـــانَ مـنَّـا إنـاخَـةٌ،

شـربـنـا قُـعـودًا خـلـفَـنـا رُكَـبـاتُـهـا [1]

تضافرت عناصر عديدةٌ لبناء هذا المشهد، منها العناصر الإنسانية: الشاعر وصحبه والساقي وطالبي الخمرة (بُغاتها)، وعنصر الخمرة ولونها وتأثيرها وأحوال شربه لها وكيفيَّة ذلك الشرب: وقوفًا وبعد الإناخة، مما يفيد عنصر الاستمرارية: (على كلِّ أحوال الفتى شربتها غنيًّا وصعلوكًا وما إن أُقاتها)؛ ولا يفوت الشاعر إشراك عنصر الأواني والمكان وهي: وكأس، الريف، الفرات، الزق، النطفة (جدول الماء)، رصفاتها، والقصبات، إن كان يعني بها القصور حول نهر الفرات، أما إذا كانت -على رواية أبي عبيدة - (القاصبات) وليس (القصبات)، ويقصد بها الزامرات في الحانات على القصب، فقد أدخل هنا عنصر اللهو الآخر الذي يستدلُّ عليه من آلاته (آلات الزَّمر) والقصبات. كما يشرك عنصر الحيوان ومنتوجاته: النيّ (اللحم أول ما يوضع في القدر)، إناخة، ركباتها (النوق)، وهناك العنصر الزمانيُّ: غديّ، عشاتها، ضحاها، غدوة، وهو إلى ذلك يوضِّح تأثيرها كعنصرٍ آخر من عناصر المشهد، فشُرْبُها ضحىً يورث خبث النفس والكآبة والتذكير بالهموم المؤذية، أما شربها عند العشيِّ فإنه يطيِّب النفس ويجلب اللذَّة. لقد تضافرت كلٌّ هذه العناصر لبناء مشهدٍ لم تغب عنه الحيوية والحركة من خلال الأفعال: باكرت، غاب، وردت، شربتها، أقاتها، أتانا، فأسند، زلَّت، وهي كلُّها أفعالٌ تروي الحدث بصيغة الماضي،

(١) الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة بيانة، مصدر سابق، ص ٦٠ – ٦١. وانظر:عمر فاروق الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٤٢ -٤٣.

وهناك فعلان بصيغة المضارع (تغبُّ، يفري) يفيدان حاليَّة الحدث ومستقبليته، وكأن في ثناياها آثار لذائذ الماضي ونيَّة الاستمرار مستقبلاً .

كان الغناء والقيان الدعامة الثالثة للهو الأعشى، وكان «يرى أنَّ الحياة، كلَّ الحياة، ليست سوى الاستمتاع بهذه الملذات الثلاث: النساء والخمر وغناء القيان مجتمعة، وأنه تيسَّر له ذلك فقد أتى المعيشة من بابها[1] »، يقول الأعشى:

وكـــــاسٍ شـــربـــتُ عـلــى لــــذَّةٍ
وأخـــــرى تـــداويـــتُ مـنـهـا بـهـا
لـكـي يـعـلـمَ الـنـاسُ أنَّـــي امـــرؤٌ
اتـــيـــتُ المـعـيـشـةَ مـــن بـابـهـا
كُـمَـيْـتٍ يُــرَى دون قـعـر الإنـا
كـمِـثْـلِ قـــذَى الـعَـيْـنِ يُـقـذَى بـهـا
وشـاهـدُنـا الـــوردُ والـيـاسـمـيـ
ـــنُ والمُـسْـمِـعـاتُ بـقـصَّـابـهـا
ومِـــزهــرُنــا مُـــعْـــمَـــلٌ دائـــمٌ
فـــأيُّ الـثـلاثـة أزرَى بـهـا
تَـــرَى الـصَّـنـجَ يـبـكـي لــه شَـجْـوَه
مَـخـافَـةَ انْ سـوف يُـدْعَـى بـهـا [2]

لقد كان وصف الخمرة وسُقاتها وأدوات شربها وتأثيرها لدى الشعراء في العصر الجاهلي، أمرًا شائعًا شيوع معاقرتها، وحتى لا نقصر الحديث عن ذلك بالأعشى وعددٍ محدودٍ من الشعراء، نذهب إلى مقطوعةٍ لشاعرٍ أقدم منه هو عديٌّ بن زيد العبادي التميمي، يذكر فيها كثرة اللائمين على شربها، حتى أنه لم يميز

---

(١) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٢) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة بيانة، مصدر سابق، ص ١٢١ وانظر: الطباع ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٣٦-٣٧ .

في ذلك العذل بين عدوٍّ وصديق؛ كما يشير الى زمن شربها «الصَّبوح» ومن يقدِّمها لهم وكيف، «قينة في يمينها إبريق»، ويصف لونها وصفاءَها ومزجها بماء السماء وطعمها قبل المزج وبعده، وما يطفو عليها من فقاقيع حمراء، كما يصف تكريرها وتصفيتها، يقول عديٌّ بن زيد واصفًا حالته مع مجلس الخمرة:

بَكَرَ العاذلونَ في وَضَحِ الصُّبْـ
ـحِ يقولونَ لي أما تستفيقُ
ويلومونَ فيكِ يا ابنةَ عبدِاللْـ
ـلهِ والقلبُ عندكم موثوقُ
لستُ أدري إذ أكثروا العذلَ فيها
أَعَدوٌّ يلومُني أم صديقُ
ودَعَوا بالصَّبوحِ يومًا فجاءتْ
قينةٌ في يمينها إبريقُ
قدَّمتْه على عُقارٍ كعينِ الدْـ
ـديكِ صَفَّى سُلافَها الرَّاووقُ
مُـرَّةٌ قبلَ مَزْجِها فإذا ما
مُزِجَتْ لَذَّ طعمُها مَنْ يذوقُ
وطَفا فوقَها فقاقيعُ كاليَا
قوتِ حُمرٌ يزينُها التَّصفيقُ
ثمَّ كانَ المِزاجُ ماءَ سَحابٍ
لا صَدىً آجِنٌ ولا مَطروقُ [1]

لقد استهلَّ الشاعر هذا المشهد الخمريَّ ببكور العاذلين عليه لكثرة شربه الخمرة، لدرجة أنه لا يستفيق من سكره، فهل كان العذل لأنها تعطل مسيرة حياته واشتغالاته بهمومها، أم هل كانوا يدركون فعلاً مضارَّها الصحية والمالية والنفسية؟

(١) لويس شيخو: شعراء النصرانية في الجاهلية، ص ٤٦٧ .

لم ينسَ الشاعر أن يذكر همًّا آخر من هموم تلقّيه لعذلٍ آخر هو عذله على حبِّه، فقرن في البيت التالي مباشرةً لوم عاذليه على الخمرة، بلومهم له على « حبِّه لابنة عبدالله التي قلبه عندها موثوق»، لقد غاب صفاءُ الرُّؤية عند الشاعر، فلم يعُد يعرف بين هؤلاء اللائمين من هو عدوُّه من صديقه، لكنه يفرِّق بوضوحٍ بين لومهم في الأمرين: اللوم على الخمرة، واللوم على الحب، فيقول: «ويلومون فيكِ»، ثمَّ يعود إلى العذل على الشرب فيقول «أكثروا العذل فيها». ثمَّ يقول: ودَعَوا بالصَّبوح، فجاءت به قينةٌ في يمينها إبريق، وقدَّمته بما فيه من عقارٍ صافٍ كعين الديك؛ لقد اشتملت الأبيات السابقة على جلِّ العناصر الإنسانية المشاركة في المشهد: الشاعر، العاذلون على كثرة الشرب وعدم الاستفاقة، العاذلون على حبِّه لابنة عبدالله، وابنة عبدالله نفسها، الدّاعون للصَّبوح، القينة، ويأتي مازجو الخمرة المرَّة بماء السماء كعنصرٍ إنسانيٍّ في البيت التالي .

لم يغب العنصر الزمانيُّ عن المشهد، فقد جاء في تحديد زمن العذل «بكر العاذلون » و «في وَضَح الصبح»، كما ورد في زمن الدعوة للشرب «ودعَوا بالصَّبوح يومًا»؛ وفي قوله «قدَّمته قينة» دليلٌ على ما كان للقيان من دورٍ في الخدمة في قصور ومنازل علية القوم، وما يتبع ذلك من عزفٍ وغناء؛ لقد أغنى الشاعر المشهد بذكره وصف مذاقة الخمرة، فهي مُرَّةٌ قبل مزجها بالماء، فإذا مُزجت صار طعمها لذيذًا للشاربين، لقد جعل الشاعر الخمرة عنصرًا أساسيًّا تدور عليه أحداث المشهد، فهي مرَّةٌ قبل المزج، وهي لذيذةٌ بعد المزج، وهي في صفائها كعين الديك، سلافتها الطبيعية مكرَّرةٌ بالراووق (المصفاة)، ومزجها لم يكن ماءً آجنًا متغيِّر الطعم واللون، أو ماءً متعكِّرًا وملوَّثًا لكثرة الطُّرّاق عليه، بل هو ماءُ سحابٍ نقيٍّ وصافٍ؛ ولم يشأ الشاعر أن نغادر المشهد بدون أن يشير إلى عناصر أخرى نشأت عن مزج الخمرة والماء، «وطفا فوقها فقاقيع» لونها «ياقوتٌ أحمر»، ويزينها في العين تكرار نقلها من إناءٍ إلى آخر .

٣- مشهد الكرم

الكرم صفةٌ أصيلةٌ عند العرب وغالبةٌ عليهم بعامة، وعلى عرب الجاهلية بخاصة، وهي مصدرٌ لفخرهم واعتزازهم، و «الكريم من صفات الله وأسمائه، وهو الكثير الخير الجواد المُعطي الذي لا ينفد عطاؤه، وهو الكريم المطلق. والكريم: الجامع لأنواع الخير والشرف والفضائل. والكريم: اسمٌ جامعٌ لكلٍّ ما يُحمَد، فالله عزَّ وجلَّ كريمٌ حميد الفِعال وربُّ العرش الكريم العظيم. ابن سيده: الكرم نقيض اللؤم يكون في الرجل بنفسه، وإن لم يكن له آباء، ويستعمل في الخيل والإبل والشجر وغيرها من الجواهر إذا عنوا العتق»[1]. ويكفي الإنسان الكريم شرفًا أن يُسمَّى على اسمٍ وصفةٍ من أسماء الربِّ العظيم. ولقد ورد في مترادفات الكرم ألفاظٌ عديدةٌ منها الجود والسخاء والسماحة والفضل والضيافة، ولكلٍّ منها معناه المحدود والدقيق، ولقد حفلت قواميس اللغة العربية بهذه الألفاظ مع تمثيل شعريٍّ لها. فـ «الرجل الجواد هو الرجل السخيُّ، والجمع أجوادٌ وكذلك امرأةٌ جواد ونسوةٌ جود، قال أبو شهاب الهذلي :

صَنَاعٌ بإشفاها حَصانٌ بشَكرها
جوادٌ بقوت البطنِ والعرقُ زاخرُ»[2]

و «السَّخاوةُ والسخاءُ: الجود. والسَّخيُّ: الجواد والجمع أسخياء وسُخَواء الأخيرة عن اللحياني وابن الأعرابي وامرأة سخيَّة من نسوة سخيّاتٍ وسَخايا»،[3] يقول بشر الفزاري :

ألم تعلمي يا عمرَكِ اللهُ أنَّني
كريمٌ على حينِ الكرامُ قليلُ

(١) ابن منظور، لسان العرب ج ١٢، مادة كرم، ص ٧٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ج ٢، مادة جود، ص ٤١١ .

(٣) لسان العرب،ج٦، مادة سخا، ص ٢٠٨ .

وإنّــــي لا أخــــزَى إذا قــيـلَ مُمـلِـقٌ

سَـخِـيٌ وأُخــــزَى انْ يُـقــالَ بـخـيـلُ [1]

و «السَّماحُ والسَّماحةُ: الجود. سمُحَ سَماحةً وسُموحةً وسَماحًا: جادَ، ورجلٌ سَمْحٌ وامرأةٌ سَمْحَةٌ من رجالٍ ونساءٍ سِماح وسُمَحاءِ فيهما، حكى الأخيرة الفارسي عن أحمد بن يحيى. ورجلٌ سَميحٌ ومِسمَحٌ ومِسماحٌ: سَمْح، ورجالٌ مساميحُ ونساءٌ مساميحُ» [2]، يقول طرفة بن العبد:

ولـــــقــــد تـــعـــلـــمُ بـــكـــرٌ انـــنـــا

آفـــةُ الجُـــــزرِ، مـســامـيـحُ يُـسُـــرْ [3]

ومن معاني الكرم الفضل، «أفضل الرجل على فلان وتفضل بمعنى إذا أناله من فضله وأحسن إليه. والإفضال: الإحسان. يقول أوس بن حجر يصف قوسًا:

كـتـومُ طِـــلاعُ الـكـفِّ لا دونَ مـلـئـهـا

ولا عَجْسُها عن موضعِ الكفِّ أفضلا» [4]

وقد زخرت لغة العرب بمفردات الضيف والضيافة والقِرَى، وجاء في لسان العرب: «ضِفتُ الرجل ضيافةً وتضيَّفتُه نزلتُ به ضيفًا ومِلتُ إليه وقيل نزلتُ به وصرت له ضيفًا وضفتُه وتضيَّفتُه طلبتُ منه الضيافة. قال شمر: سمعتُ رجاء بن سَلَمَة الكوفي يقول: ضيَّفته إذا أطعمته، قال: والتضييف: الإطعام» [5]، قال سليمان ذو الدمنة :

إذا المــرءُ لــم يـسـتـرْ عـن الــذمِّ عِـرضَـهُ

بِـبُـلــغَــةِ ضـيـفٍ او بـحـاجـةِ قـاصـدِ

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

(٢): لسان العرب: ج٦، مادة سمح، ص ٣٥٥. -

(٣) درية الخطيب ولطفي صقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٤) لسان العرب: ج ١٠، مادة فضل، ص ٢٨٠ .

(٥) لسان العرب: ج٨، مادة ضيف، ص ١٠٧.

فما المالُ إلا مُظهرٌ لِعُيوبِهِ
وداعٍ إليه من عدوٍّ وحاسدِ [1]

ولولا طبع الكرم الذي اتَّصف به العرب لهلكوا، فقد كانوا يعيشون في بقعةٍ صحراويةٍ قاحلةٍ شحيحة الغذاء والماء، وكانوا كثيري الترحال قليلي المال، فضلاً عن بعد المسافات وقلَّة الحوانيت في طرقهم، فيما لو كانوا مقتدرين، فكانت قيمة الكرم أنجع وسائل الإبقاء على حياتهم خلال تجوالهم المستمر؛ فضلاً عن حبِّهم لخلود الذكر في الحياة والممات، وكسبهم الحمد في الدارين من خلال الكرم والجود. وكان الأجواد منهم يرون المال وسيلةً لا غاية، ويبذلونه للمحتاج ويرون فيه وسيلةً للسيادة، كما يرى حاتم الطائي :

يقولون لي أهلكتَ مالَكَ فاقتصدْ
وما كنتُ لولا ما تقولون سيِّدا [2]

وكانوا يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكان شعارهم: تمام الطلاقة عند أول وهلة، وإطالة الحديث عند المؤاكلة. قال عروة بن الورد :

فراشي فراشُ الضيفِ والبيتُ له
ولم يلهني عنه غزالٌ مقنَّعُ
أحدِّثُه إن الحديثَ منَ القِرَى
وتعلمُ نفسي أنه سوف يهجعُ [3]

أما عمرو بن الأهتم فيقول إنه يضاحك الضيف قبل أن يعرف اسمه ليأنس به، لأن الكريم يتَّصف بالرفق واللطف :

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .
(٢) حنا الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٩. وانظر: ديوان حاتم الطائي: ط ١، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية: صيدا - بيروت ٢٠٠٨، ص ٣٨ .
(٣) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، ص ٧٣ .

وَضـاحَـكـتُـهُ مِـن قَـبـلِ عِـرفـانـي إسـمَـهُ
لِـيَـأنَـسَ بِـي إنَّ الـكَـريـمَ رَفـيـقُ[1]

وبلغ من كرم العرب أن الفرد الكريم منهم لا يحبُّ أن يأكل وحده، بل ويرفض ذلك، بل إنه يتلمس شخصًا يأكل معه، أخًا طارقًا أو جارَ بيته، كرَمًا منه وخوفًا من مذمَّةٍ تلحق به، بل إن حاتم الطائي وهو الفارس الجواد الحرُّ، يجعل من نفسه للضيف عبدًا طالما كان ثاويًا في بيته، وينادي زوجته بكلِّ عذوبةٍ وبأحبِّ الأسماء إليها ويذكِّرها بأمجاد أبيها وجدِّها :

أيـا ابـنـة عـبـدالـلـه، وابـنـة مـالـكٍ
ويـا ابـنـةَ ذي الـبُـرْديـنِ والـفـرَسِ الـوردِ
إذا مـا صـنـعـتِ الـزادَ، فـالـتـمـسـي لـهُ
أكـيـلاً، فـإنـي لـسـت آكـلـهُ وحـدي
أخًـا طـارقًـا، أو جـار بـيـتٍ، فـإنـنـي
أخـافُ مَـذَمَّـاتِ الأحـاديـثِ مـن بـعـدي
وإنِّـي لـعَـبْـدُ الـضَّـيـفِ، مـا دام ثـاويًـا
ومـا فـيَّ، إلاَّ تـلـكَ، مـن شـيـمـةِ الـعَـبْـدِ[2]

وكان الجاهليون يقدِّمون الضيف في الأهميَّة على الجار وعلى القتال، بل ويَردُ ذلك في وصايا الأب لأولاده وهو يشعر بقرب منيَّته، فيوصي به أولاً ثم يوصي بالجار ثمَّ بالذبِّ عن أنفسهم بالقتال، وهذا الأعشى يذكر «وصية الأعزِّ أبيه» في إحدى قصائده حيث يعترف الأب بحقِّ الضَّيف ووجوب عطائه، فيقول:

إنَّ الأعَـزَّ أبَـانَـا كَـانَ قَـالَ لَـنَـا:
أوصـيـكُـمُ بـثـلاثٍ، إنَّـنـي تـلِـفُ
الـضَّـيْـفُ أوصِـيـكُـمُ بـالـضَّـيْـفِ، إنّ لَـهُ
حَـقًّـا عـلـيَّ، فَـأُعْـطِـيـهِ وَاعْـتَـرِفُ

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٥٤٠ – ٥٤١ .
(٢) درويش الجويدي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٤٢.

وَالجَـــارُ أُوصِـيـكُـمُ بِـالجَـارِ إنّ لَـهُ
يـومًـا مِـنَ الـدّهـرِ يـثـنـيـهِ فـيـنـصرفُ
وَقـاتِـلـوا الـقَـوْمَ، إنَّ الـقَـتْـلَ مَـكْـرُمَـةٌ
إذا تـلـوّى بـكـفّ الـمُـعصِـم الـعُـرُفُ[1]

ورغم أن كرم العرب كان دائمًا وعلى مدار الوقت، إلا أن الشعراء كانوا يشيدون بالكرم في السنين الشهباء، منعدمة المطر، مجدبة الأرض. وهنا يتبين الكرم الحقيقي الجدير بالإشادة والثناء. وإذا كان الكرم مطلوبًا وممجدًا في أيام الجدب، فإنه أجدى وأبلغ وأدعى للفخر حينما يكون الشتاء عاصفًا وتتقطع السبل بالناس، تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإنَّ صـخـرًا لـوالـيـنـا وسـيِّـدُنـا
وإنَّ صـخـرًا إذا نـشـتـو لَـنـحّـارُ[2]

وكان من أساليب الفخر في تكريم الممدوح وتقدير الضيوف وإسعاف المحتاجين، ذكر سعة الجفان التي تُطهَى فيها ذبائح الضيف والمحتاج، وقرنوا ما بين قدورهم النحاسية وفصل الشتاء من جانب، والسنين المجدبة وقدورهم من جانب آخر، تلك القدور التي تُحسب لضخامتها جماعة من الناس أو الإبل، ويكون الوقت الأنسب والأكثر مدعاةً للفخر هو اغبرار آفاق السماء جدبًا، أو في فصل الشتاء واشتداد الرياح وبخاصة رياح الشمال بردًا، وعندها يشعر المطعمون الكرماء بأنهم يطاولون أعالي جبل رضوى عزّةً وتكرُّمًا، يقول حسان بن ثابت:

إذا اغـبـرَّ آفـاقُ الـسـمـاءِ وأمـحَـلَـتْ
كـأنَّ عـلـيـهـا ثـوبَ عـصْـبٍ مُـسَـهَّـمـا
حَـسِـبْـتَ قـدورَ الـصـادِ حـولَ بـيـوتـنـا
قـنـابـلَ دُهْـمًـا فـي المَـحـلَّـةِ صُـيَّـمـا

(١) الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٢٠٩. وانظر: الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٣٧.
(٢) شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب: دار التراث: بيروت ١٩٦٨، ص ٢٦ .

يظلُّ إليها الواغلون كأنّما
يوافون بحرًا من سُمَيحَةَ مُفعَما
لنا حاضرٌ فَعْمٌ وبادٍ كأنه
شماريخُ رَضوَى عِزّةً وتكرُّما
لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمَعْنَ بالضُّحى
وأسيافُنا يقطُرنَ من نجدةٍ دَما [1]

وأن تكون هذه الجفان واسعة وممتلئة بالزاد، كحوض الشيخ العراقيِّ الكبير الذي ترد إليه الإبل، وهو دائمًا مملوءٌ بماء الفرات، وسعة القدور وامتلاؤها ينفي كلَّ ذمٍّ عن صاحبها، كما قال الأعشى في جفنة المحلق :

نَفَى الذمَّ عن آل المحلَّقِ جفنةٌ
كجابية الشيخ العراقيِّ تفهقُ [2]

وهذه قدور عبدالله بن رواحة وقومه تغرق فيها الأوصال لسعتها، وهي بيضٌ في داخلها ونظيفة، وسوداء في خارجها من كثرة بقائها على النار، يأكل الضيف منها ويزداد كما يشاء، وهم كرماءٌ لدرجة أنهم أكرم من في يثرب، يقول :

وقد علم القبائل، غيرَ فخرٍ،
إذا لم تُلفَ مائلةٌ رَكودا
بأنّا تخرُجُ الشَّتَواتُ منا
إذا ما استحكَمتْ، حَسَبًا وجودا
قُدورًا تغرَقُ الأوصالُ فيها،
خَضيبٌ لونُها بِيضًا وسودا

(١) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: ط٢، تحقيق: بدرالدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي: بيروت – حلب ١٩٩٨، ص ١٧٥ .

(٢) الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٤٨.

متى ما تأتِ يثربَ، أو تَزُرْها
تَجِدْنا نحن أكرَمَها وُجودا [1]

ومن مفاخر الكريم أنَّ قدره لا تُعار لكثرة ضيوفه، فإذا نزل به الضيف نصب لهم قدرًا، فإذا جاءه من يستعير قدره فرآها منصوبةً لهم رجع ولم يطلبها، وتكون القدر كذلك بمثابة أُمٍّ لطالب القِرى المقرور، وهي بارزةٌ لكلِّ طالب طعام ولا تُحجبُ بسترٍ عنهم، وتشارك فتيات الحيِّ في إيقاد النار تحتها، قال عوف بن الأحوص :

فَلاَ تَسْألِينِي واسْألِي عن خَلِيقَتِي
إِذَا رَدَّ عَافِي الـقِدْرِ مَنْ يَسْتَعِيرُها
وكانوا قُعُودًا حَوْلَهَا يَرْقُبُونَها
وكَانَتْ فَتَاةُ الحَيِّ مِمَّنْ يُنِيرُها
تَرَيْ أَنَّ قِدْرِي لا تَزَالُ كأَنَّهَا
لِذِي الفَرْوَةِ المَقْرُورِ أُمٌّ يَزُورُها
مُبَرَّزَةٌ لا يُجْعَلُ السِّتْرُ دُونَهَا
إِذَا أُخْمِدَ النِّيرَانُ لاَحَ بَشِيرُها [2]

والكريم عظيم رماد القدر، لا يعبس في وجوه الضيوف والمحتاجين، ولا ييئسهم منها إذا أوقد ناره، وبخاصة في السنة المجدبة شديدة البرودة، قال عمرو بن قُمَيئة :

عظيم رمادِ القِدرِ لا مُتَعبِّسٌ
ولا مؤيِسٌ منها إذا هو أوقدا
وإنْ صرَّحتْ كَحْلٌ وهبَّتْ عريَّةٌ
من الرِّيح لم تتركْ لذي المالِ مِرفَدا [3]

---

(1) أبو زيد القرشي:جمهرة أشعار العرب، شرح وضبط:عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د. ت، ص ١٨٩-١٩٠.

(2) المفضليات: ط١، تحقيق وشرح:عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٨، ص ١٦٥- ١٦٦.

(3) ديوان عمرو بن قميئة: تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية، دار الحرية للطباعة: بغداد، ١٩٧٢، ص ٣٠.

أما قدور قوم سويد بن أبي كاهل اليشكري فمشبعاتٌ دائمًا لا تجوع هي، فما بالك بإشباع من حولها، كبيرةً كالأحواض وبخاصةٍ إذا كانت الرياح شماليةُ باردة، وتبقى مملوءةً من لحم النوق سمينات الذرى ومترعةً به، وقوم كرام كهؤلاء لا بدَّ أنهم متَّسمون بالسَّماحة، متجنِّبون للنجاسة بكلِّ أنواعها، فلا يخاف جارهم من الغدر أو الطمع، لأن أنفسهم مجرَّدةً من ذلك :

وإذا هبَّتْ شمالاً اطعموا
في قدورٍ مُشبِعاتٍ لم تُجَعْ
وجِفانٍ كالجوابي مُلِئتْ
من سمينات الذُّرَى فيها تَرَعْ
لا يخافُ الغدرَ من جاورَهم
أبدًا منهم ولا يخشَى الطَّبَعْ
ومساميحُ بما ضُنَّ به
حاسرو الأنفس عن سوءِ الطمعْ[1]

وفي سبيل هداية الضيف، بسبب سعة فجاج الجزيرة العربية واتساع فضائها، بحيث تبدو الهداية فيها نوعًا من الضرب في المجهول، كان أهل الكرم يوقدون النار على الجبال والأماكن المرتفعة لتكون واضحةً وبيِّنة، ليهتدي إليهم السابلة، وصار إيقاد النار مبعثًا للفخر وعلامةً للكرم، وكلَّما طالت مدة إيقاد نيران الكريم كان ذلك مصدرًا للمزيد من الفخر، ودليلاً لا يقبل الدَّحض على الجود والسخاء والبذل، فإيقاد النار المستمر ذو كلفةٍ ماديةٍ كبيرةٍ قد لا تتيسرَ لكلِّ الناس، وتستدعي بذل المال في سبيل ذلك، كما أن إيقادها له تبعاتٌ كثيرةٌ ذات كلفةٍ ماديةٍ كبيرة، إذ إنها تستقدم الضيفان وما يتبع ذلك من إطعامٍ وإسقاءٍ وإيواء، وإذا كانت النار موقدةً على جبلٍ أو في مهبِّ الرياح، فإنَّ ذلك أدعى لمزيدٍ من اشتعالها وبينونتها، وفي

(١) المفضليات: مصدر سابق، ص ١٨٣.

هذا مبعثٌ آخر للفخر والمباهاة، وجاء في أمثال العرب « أشهر من نارٍ على عَلَم »، قالت الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهُداةُ به
كأنه عَلَمٌ في رأسِه نارُ [1]

وقد جسَّد المثقب العبدي ناره حينما جعلها تنطق مناديةً السَّارين:

وقلتُ ارفعاها بالصعيد كفى بها
مُنادٍ لِسارٍ ليلةً إنْ تأوَّبا [2]

وقصَّة حاتم الطائيِّ مع غلامه معروفةٌ عندما دفع ثمنًا باهظًا وجائزةً قيِّمةً لغلامه، حين جعل قيام الغلام بإيقاد النار وهدايته ضيفًا واحدًا ثمنًا لعتقه وحريته:

أوقِدْ إنَّ الليلَ ليلٌ قرُّ
والريحُ، يا موقِدُ، ريحٌ صِرُّ
عسى يرى نارَكَ مَنْ يمرُّ
إنْ جلبتَ ضيفًا، فأنتَ حُرُّ [3]

لقد عدَّ العربُ النارَ رسولاً من الكريم إلى سالكي الدروب والفجاج من الضيوف والمارَّة، فضلاً عن المحتاجين وطالبي الطعام من الضعاف والأرامل، وكنَّ يتمتَّعن برعايةٍ خاصَّةٍ من الكرماء وبالذات في فصل الشتاء، لذلك كان الكريم يُمدَح بأنه كهف الأرامل والأيتام وغيثهم ومأواهم، قال الأعشى مادحًا هوذة بن علي :

غيثُ الأرامل والأيتام كلِّهمُ
لم تطلُع الشمسُ إلا ضرَّ أو نفعا [4]

(١) شرح ديوان الخنساء: مصدر سابق، ص ٢٧ .

(٢) ديوان شعر المثقب العبدي: عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية: جامعة الدول العربية ١٩٧١، ص ١١٨ .

(٣) حنا الحتي: ديوان حاتم الطائي، ص١١١-١١٢ . وانظر: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٦٨ .

(٤) الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٨٥ . وانظر: الطباع، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٣٣.

كما يعدُّ إيقاد النار وسيلة إبلاغ لهم، فالنار بذلك تقوم مقام الإعلان عن مكان الكريم، وتعلن أنه مضيافٌ شجاعٌ في البذل والسخاء، لا يخشى كثرة الطرّاق، ويرى أن هذه النار حقٌّ من حقوق الضيف والمحتاج، دون النظر إلى درجة القرابة بينه وبينهم، فهم سواء أكانوا أقرباءً أم غرباء، فالنار هي التي تهديهم لمنزل المضيف ابتداءً، وهي التي تنضج طعامهم ثانيًا، كما أنها أخيرًا تدفئهم من برد الشتاء الصحراويِّ القارس.

ولا يحسب المضياف حسابًا لأيَّة تكلفةٍ يتحمَّلها في سبيل ضيوفه، بل يُثني عليهم لتفضلهم بالقدوم عليه، وبذلك يجعل الحمد مشتركًا بين الضيف والمضيف، فهم مشكورون أيضًا لأنهم منحوه فرصةً لأن يُحمَد. قال مضرس بن ربعي:

وإنــي لأدعـو الـضيـفَ بـالـضوءِ بـعدَما
كسـا الأرضَ نـضَّـاخُ الجـلـيـدِ وجـامـدُه
لأرمَـــــهُ إنَّ الــكـــرامـــةَ حـقُّـه
ومِـــثــلانِ عـنـدي قــربُــهُ وتــبــاعُـدُه
أبــيـتُ أعـشِّـيــهِ الـسَّـديـفَ وإنَّــنـي
بمـا نــالَ حـتـى يـتـركَ الحـيَّ حـامـدُه [1]

وكان البخيل يُعيَّر بإخماد ناره، إن كان أشعلها أساسًا، بينما يُمدح الكريم الذي يوقد ناره ويشهرها لسالكي فجاج الصحراء، فالنار مجلبةٌ للضيوف يوقدها من يشاء استقبالهم، ولا يخمدها إلا البخيل، يقول عمرو بن عبدالله العجلي:

إذا أُخـمِـدَ الـنـيـرانُ مـن حَـذَرِ الـقِرَى
رأيـتَ سـنَـا نــاري يَـشُـبُّ اضطرامُـهـا [2]

وهذا السموأل لا تُطفأ ناره خشية الضيف الطارق، والمحتاج القاصد، والجار النازل، فهو ليس ممَّن يبخل بماله، فيتعرَّض للهجاء الذي يتعرَّض له البخيل على ضيفه المانع لقراه :

---

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٥٥٧ .

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

وما أخمِدَتْ نارٌ لنا دونَ طارقٍ
ولا ذمَّنا في النازلينَ نزيلُ[1]

وقد تعدَّدت النماذج الشعرية التي تعرض لمشهد نار القِرى والضيف الساري، وهذه أبياتٌ للمثقب العبدي تصف لنا هذا المشهد، بطله سارٍ يخبط في غياهب الظلماء التي تحجب عنه رؤية أيِّ مكانٍ يأوي إليه، وبخاصةٍ أنه يسير في ليلةٍ باردةٍ مطيرة، وهو منهكٌ ويائسٌ ومبلل، في حاجةٍ للدفء أكثر منه للطعام برغم جوعه، وبينما هو كذلك إذ يلوح له ضوء نارٍ على صعيد، فيجدُّ في سيره رغم الإنهاك الذي يعتريه، فيصل موقع النار ويستقبله المضيف مرحِّبًا به وكانه صديقٌ حميمٌ مستبشرًا ومسرورًا بقدومه كعزيزٍ غائبٍ ينتظر عودته ويتلَّهف عليها، فيصف الشاعر هذا المشهد قائلاً :

وسارٍ تعنَّاه المبيتُ فلم يدعْ
له طامسُ الظلماء والليلُ مذهبا
رأى ضوءَ نارٍ من بعيدٍ فخالها
لقد أكذبته النفسُ بل راءَ كوكبا
فلما استبانَ أنها أنسيَّةٌ
وصدَّقَ ظنًّا بعدما كان كذَّبا
رفعتُ له بالكفِّ نارًا تُشبُّها
شآميةٌ نكباءُ أو عاصفٌ صبا
وقلتُ ارفعاها بالصَّعيدِ كفى بها
مُنادٍ لسارٍ ليلةً أنْ تأوبا
فلمّا أتاني والسماء تَبُلُّه
فلقيتُه أهلاً وسهلاً ومرحبا
وقمتُ إلى البَرْكِ الهواجدِ فاتَّقتْ
بكوماء لم يذهب بها النِّيُ مذهبا

(١) ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٤٤. وانظر: ديوان السموأل في ديوان المروءة، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ص ٣٧.

فَرَحْبتُ أعلى الحَقْبِ منها بطعنةٍ
دَعَتْ مُسْتَكَنَّ الجوفِ حتى تَصَبَّبا
تَسامَى بَناتُ الغَلْيِ في حَجَراتِها
تَسامي عِتاقِ الخيلِ وَرْدًا واشْهَبا [1]

ومن أساليب هداية الضيف، نباح الكلاب للفت الانتباه والدلالة على مكان الكريم، ويوصف الكلب بالجبن والأُنس الى الوافدين دلالةً على الكرم، أما إذا كانت الكلاب عقورةً في طبعها، شرسةً في نباحها على الضيوف ومستمرة فيه فذاك دلالة البخل، قال حاتم الطائيُّ واصفًا كلبَه بالجبن لأنه يعرف الضيوف :

إذا ما بخيلُ الناسِ هرَّتْ كلابُهُ
وشَقَّ على الضيفِ الضعيفِ عَقورُها
فإني جبانُ الكلبِ بيتي مُوَطَّأً
أجودُ إذا ما النفسُ شَحَّ ضميرُها [2]

وسمَّى الشعراء الضيف الذي يعوي كالذئب ليستنبح الكلاب أو يثيرها فينتبه أصحابها لقدومه ويستضيفوه «المُسْتَنْبِح»، ووصفوا حالته التي يُرثى لها في أشعارهم، فهو متعرِّضٌ للريح مستعصمٌ بثوبه الذي تكشفه الريح، متمسِّكٌ به حتى لا يسقط عن جسمه، وإذا ما عوى «المستنبح»، لاستثارة الكلاب أو لإيقاظ النيام، فإنَّ كلب الكريم يأنس بالضيف ويحبُّه فلا يستمرُّ فيَ النُّباحِ إلا بقدر ما يوقظ أهل البيت، وقد أنسن الشاعر كلبه حين وصفه بأنه يكاد يكلِّم الضيف من شدَّة أنسه به رغم عجمته، وأنه يحبُّ مقدم الضيوف، فكلُّ شيءٍ بثوابه، والكلب يحصل على نصيبٍ أكثر وأطيب من الطعام عند مقدم الضيوف، لذلك يعتريه السُّرور بمقدمهم، والمشهد هنا إنسانيٌّ حيوانيٌّ مشتركٌ مقتصرٌ بشكلٍ رئيسيٍّ على بطليه: المستنبِح والنَّابح في الظاهر، لكنه يستبطن المُضيفَ والنَّاس النِّيام وما سيُنحر للضيف من إبلٍ أو بهائم، يقول المتلمس الضبعي واصفًا ذلك :

(١) الصيرفي: ديوان شعر المثقب العبدي، مصدر سابق، ص ١١٧ – ١٣٣ .
(٢) الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٨. الجويدي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٣.

وَمُستَنبِحٍ تَستَكشِفُ الريحُ ثَوبَهُ
لِيَسقُطَ عَنهُ وَهوَ بِالثَوبِ مُعصِمُ
عَوى في سَوادِ اللَيلِ بَعدَ اعتِسافِهِ
لِيَنبَحَ كَلبٌ أَو لِيَوقَظَ نُوَّمُ
فَجاوَبَهُ مُستَسمِعُ الصَوتِ لِلنَّدى
لَهُ عِندَ إِتيانِ المُجِبِّينَ مَطعَمُ
يَكادُ إِذا ما أَبصَرَ الضَيفَ مُقبِلاً
يُكَلِّمُهُ مِن حُبِّهِ وَهوَ أَعجَمُ[1]

ويبدو أن المستبِحين غالبًا ما يثيرون الكلاب «يستنبحونها» في ظلمة الليل، وقد أرخى الليل سدوله وعمَّ الظلام، كما يقول عوف بن الأحوص:

ومُسْتَنْبِحٍ يَخْشَى القَوَاءَ ودُونَهُ
مِنَ اللَّيْلِ بَابَا ظُلْمَةٍ وسُتُورُها[2]

أما مستنبِح كلاب عمرو بن الأهتم، فإنه لا يثير الكلاب إلا بعد هدوء الليل الشتوي، وتقدُّم الوقت، بحيث بدأ نجم الشتاء يخفق، وهي الثريّا هنا، لأنها تخفق للغروب في جوف الليل:

وَمُستَنبِحٍ بَعدَ الهُدوءِ دَعَوتُهُ
وَقَد حانَ مِن نَجمِ الشِتاءِ خُفوقُ[3]

لقد كان للمكان الذي تُنصب فيه بيوت العرب في الجاهلية دلالته الخاصة، فإذا ضُربت إلى جانب الأودية ومسايل الماء وبجانب طرق المسافرين كان مبعث فخرٍ ودليل كرم، والسكن إلى جانب هذه المعالم إشاراتٌ دالَّة على الكرم توازي في

(١) ديوان المتلمس الضبعي: ط ١، شرح وتحقيق: محمد التونجي، دار صادر: بيروت، ١٩٩٨، ص ١٤٧.
(٢) المفضليات: مصدر سابق، ص ١٦٥.
(٣) المصدر نفسه: ص ١١٥ .

دلالتها عليه إيقاد النار، وتؤشر إلى عدم الخشية من استقدام الضيوف، بل تظهر الاستعداد التام لتحمل كلِّ تبعات الإضافة والإكرام. يقول طرفة:

ولســت بـحــلال الـتــلاع مـخـافـةً
ولـكـن مـتـى يـسـتـرفـد الـقـومُ أرفـد

أما «حلال التلاع» فهو إما بخيلٌ منفردٌ عن قومه لا يحب مخالطتهم وتحمُّل الأعباء معهم، أو أنه ينأى ببيته ونفسه عن واجبات الاستضافة، أو أنه مشغولٌ عن الناس بهمومه وبرؤاه الخاصة، وفي كلِّ الأحوال يكون مذمومًا عند العرب، ولذلك كان الكرم مبعث فخرٍ للعربي كقيمةٍ كبرى، يشيد الشعراء بها، ويهين صاحبها ماله، فلا يكون المال ربًّا له بل يجعل المال له عبدًا، كما قال حاتم الطائي :

إذا كــان بـعـض المـــال ربًّـــا لأهـلـه
فــإنــي بـحـمـد الـلـه مــالـي مـعـبَّـدُ
يُـفَـكُّ بـه الـعـانـي ويُـؤكـلَ طـيِّـبًـا
ويُـعـطَـى إذا مـنَّ الـبـخـيـلُ المُـصَـرَّدُ [1]

وقد كان البخيل هدفًا دائمًا لذمِّهم، فهذا طرفة بن العبد يرى النهاية واضحةً للشحيح كما هي للمبذر، ولا تزيد عن كومتين من التراب لهذا وذاك، كما أن الشاعر يفلسف موقفه من الموت والعيش، فيرى العيش كنزًا ناقصًا كلَّ ليلة، ولن يخطئ الموت مطلوبه، وكأنه قد ربط الإنسان بحبلٍ طويلٍ هو الحياة، ولكن الموت ممسكٌ بطرف هذا الحبل فيجره بشكلٍ مستمرٍّ إلى أن يطوي الحياة بكاملها ويفضي إلى الموت:

أرى قــبــرَ نــحّــامٍ بـخـيـلٍ بمـالـه
كـقـبـر غــويٍّ فــي الـبـطـالـة مـفـسـدِ
تــرَى جـثـوتَـيْـنِ مــن تــرابٍ عـلـيـهـمـا
صـفـائـحُ صـمٌّ مِـن صـفـيـحٍ مـنـضَّـدِ

(١) الحتي: مصدر سابق، ص ١٠٥. وانظر: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٢٩ .

أرى المـوتَ يعتـامُ الـكـرامَ ويصطفي

عـقـيـلـةَ مـال الـفـاحـشِ المـتـشـدِّدِ

أرَى الـعـيشَ كـنـزًا نـاقـصًـا كـلَّ ليلـةٍ

ومـا تُـنـقِـص الأيـامُ والـدهـرُ ينفـدِ

لـعـمـرُكَ إنَّ المـوتَ مـا أخـطـأ الـفـتَى

لـكـالـطِّوَلِ المُـرْخَـى وثـنـيـاه فـي الـيـدِ [1]

كما يرى حاتم الطائيُّ أن البخيل لا يرى إلا سبيلاً واحدةً هي سبيل المال وكيفية الاحتفاظ به بعيدًا عن سبل الكرم التي يراها الكريم، فإذا مات البخيل لا يتبعه إلا سوء الثناء للدار الأخرى، وهي دارٌ مجهولةٌ بالنسبة للعرب الجاهليين، والأجل آتٍ لا محالة، وسيرحل المرء حتمًا، ويستولي الوارث على إبله، ويتمنى هذا الشاعر الجواد لو أنَّ البخيل يراه الناس كلُّهم كما يراهم هو، فيجازونه بمنع القِرى عنه إذا نزل بهم حتى يذوق وبال أمره:

يـرى الـبـخـيـل سـبـيـل المـال واحـدة

إن الجـواد يـرى، فـي مـالـه، سُبُـلا

إن الـبـخـيـلَ، إذا مـا مـات، يـتـبـعـه

سُـوءُ الـثَّـنـاءِ ويـحـوي الـوارِثُ الإبِـلا

فـاصـدقْ حـديـثـك، إن المـرءَ يـتـبـعُـه

مـا كـان يَـبـنـي، إذا مـا نَـعْـشُـهُ حُـمِـلا

لَـيـتَ الـبـخـيـلَ يـراهُ الـنَّـاسُ كُـلُّـهُـمُ

كـمـا يـراهـم، فـلا يُـقـرَى، إذا نـزلا [2]

وعدَّ عنترة الزمان من البخلاء إذ لم يسعفه في الهوى، وطلب منه أن يعطيه صفاءً متمثلاً في لقاء عبلة ولو بقدر عطاء البخيل، هذا إن أعطى أصلاً :

---

(١) الخطيب وصقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٨-٤٩..

(٢) الحتي، ديوان حاتم الطائي: مصدر سابق، ص ٥٦. وانظر أيضًا: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٩٧.

طلبتُ منَ الزمانِ صفاءَ عيشٍ
وحسبُكَ قدرُ ما يعطي البخيلُ [1]

ويرى عنترة بن شداد أن الجود هو شيمةٌ في الأحرار وطبعٌ غالبٌ فيهم، وأنه قد تجافى طبع اللئام لأنه يرى البخل مشنوءًا والمكارم مطلوبة :

تجافَيتُ عن طبعِ اللئامِ لأنني
أرى البخلَ يُشنا والمكارمَ تُطلَبُ
وأعلمُ أنَّ الجودَ في الناسِ شيمَةٌ
تقومُ بها الأحرارُ والطبعُ يغلِبُ [2]

ويشاور حاتم الطائيُّ نفس الجود حتى تطيعه، بينما لا يستشير إطلاقًا نفس البخل، ولا يحجب ناره، ولا تشتكي قدره إذا الناس أمحلت، ويبرزها في الفضاء ولا يضنُّ بما فيها قليلاً كان أو كثيرًا، ولا يعقر إلا كرام إبله للضيف والمحتاج :

وما تشتكي قِدري إذا الناسُ امحَلَتْ
أوثفُها طورًا وطَورًا أميرُها
وأبرزُ قِدري بالفضاءِ قليلُها
يُرَى غيرَ مضنونٍ به وكثيرُها
وإبلي رهنٌ أن يكونَ كريمُها
عَقيرًا أمامَ البيتِ حينَ أثيرُها
أُشاوِرُ نفسَ الجودِ حتى تطيعني
وأَترُكُ نفسَ البخلِ لا أَستشيرُها
وليس على ناري حِجابٌ يكنُّها
لِمُستَوبِصٍ ليلاً ولكن أُنيرُها [3]

---

(١) عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص ١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه: ص ١٣.

(٣) الحتي: ديوان حاتم، ص ٨٩. وانظر: الجويدي، ديوان حاتم، مصدر سابق، ص ٧٣- ٧٤ .

وكان الجواد العربي الكريم لا يرى أن الجود منقصةً للغِنى، وأن البخل والإمساك لا يحمي ولا يزيد ماله، يقول عبيد السلامي وفي قول آخر أحَيْحة بن الجلاح :

أعـــاذلَ إنَّ الجـــودَ لا يـنـقـصُ الـغِـنَـى
ولا يـدفـعُ الإمـسـاكُ عـن مـال مُـكـثِـر[1]

وعندما يسدل البخيل أستار بيته حتى لا يطمع به ضيف، هناك من ينهض للقائه واستضافته بعد منتصف الليل، إذ إن ذلك الضيف لما استنبح كلاب الكريم لم يجبه كلب واحد بل أجابته كلاب كثيرة، وهنا تُؤنسَن الكلاب مرة أخرى، إذ إنها على ثقة من كرم صاحبها، الذي لا يدخر في إكرام ضيفه لا طريفًا ولا تالدًا يحوزه، اللهم إلا حفظ حلائله وصون عِرضه، كما يقول أرطأة بن سهيَّة :

وانـــي لـــقـــوّامٌ إلـــى الـضـيـف مـوهـنًـا
إذا أسـبـل الـسـتـرَ الـبـخـيـلُ المـواكـل
دعـــا فـــأجـــابـــتـــه كـــلاب كـثـيـرة
عـلـى ثـقـة مـنـي بـأنـي فـاعـلُ
ومـــا دون ضـيـفـي مـن تـــلادٍ تـحـوزه
لـيـس الـنـفـوس إلا أن تـصـان الحـلائـلُ[2]

ورأى عبدالله اليشكريُّ أن البخيل لو رأى جذل وارثه بما ورث عنه لما بخل، ويعود الشاعر إلى موتيفة الموت التي لزمها كلُّ كريم واتخذها سببًا وجيهًا لينفق ما يملك من مال، يستبق به الموت ويطلب بإنفاقه خلود الذكر في الدارين، ويعتبر سكوت النوائح على المرء وكأنه لم يولد ولم يعش، ويعلم أنه إن لم ينفقه سيرحل متبوعًا بسوء الذكر والثناء، وسيُدفع ماله إلى وريثٍ يتصرف به جذلاً :

واصـــرفْ إلـى سـبـيـل الحـقـوق وجـوهَـه
تـحـــرزْ بـــه حـــســنَ الـــثـــنـــاء الأفـضـل

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .
(٢) المصدر نفسه .

كم من بخيلٍ لو رأى مَنْ بعده
جذلانَ ينفقُ مالَه لم يبخل
إنّا ننافسُ في ظلالٍ زائلٍ
فيه فجائع مثل وقع الجندل
كم قد رأينا قاهرينَ أعزةً
طحَنَ الزمانُ جموعَهم بالكلكل
إن التي علقت بها آمالُنا
دارٌ تُصَرِّفُ كالظلال الأُفُل
وإذا امرؤ سكت النوائح بعده
فكأن قابلةً به لم تقبل [1]

وقد عدَّ العرب الجاهليون البخل لصًّا يسرق أخلاق الرجال، يتجنبه كلُّ شفيق على حسبه الزاكي الرفيع، قال عمرو بن الأهتم :

ذَريني فإنَّ البُخلَ يا أُمَّ هيثَمٍ
لِصالِحِ أخلاقِ الرجالِ سَروقُ
ذَريني وَحُطّي في هَواي فإنَّني
عَلى الحَسَبِ الزاكي الرَفيعِ شَفيقُ [2]

ليس هناك من قيمةٍ أبلغ من الكرم في الشعر الجاهلي، وقد أولع فيه المقتدرون والأقلُّ اقتدارًا على السَّواء، باعتباره القيمة الأكثر تقديرًا في الحياة، والأنجع للتصرُّف بما في اليد قبل أن تؤول ثروة المقتدر إلى الورثة، والكرم أيضًا هو الوسيلة الأكثر تخليدًا بعد الممات، وقد عبَّر الشعراء عن ولوعهم بالكرم ومدحوا الكرماء بأساليب وصور، ورسموا في ذلك كثيرًا من المشاهد الإنسانية المختلفة، وهذا طرفة بن العبديعمد إلى تصوير الكرم عندما قال :

(١) المصدر نفسه .

(٢) ديوان الحماسة: ط١، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٢، ص ٥٤٠. وانظر: المفضليات: مصدر سابق، ص ١١٥ .

وإنــا إذا مــا الـغـيـمُ أمـسـى كـأنـه
سـمـاحـيـقُ ثَــربٍ وهْــي حـمـراءُ حَـرجَـفُ
وجــاءتْ بــصُــرّادٍ كــأنّ صـقـيـعَـه
خـــلالَ الـبـيـوتِ والمـبـاركِ كُـرسـفُ
وجـاء قـريـعُ الـشَّـول يـرقـصُ قـبـلـهـا
إلـى الـدفءِ والـراعـي لـهـا مـتـحـرِّفُ
نـردُّ الـعـشـارَ الـمُـنْـقـيـاتِ شَـظِـيُّـهـا
إلـى الـحـيِّ، حـتـى يُـمـرِعَ الـمُـتـصَـيِّـف
تـبـيـتُ إمـاءُ الـحـيِّ تـطـهـي قـدورَنـا
ويـأوي إلـيـنـا الأشـعـثُ المـتـجـرِّفُ[1]

لقد دأب الشعراء الجاهليون على وصف الكرم بصورةٍ عامة، لكنهم كانوا عندما يريدون أن يبرزوا كرمهم والمبالغة فيه، فإنهم يذكرون أنهم كرمهم يشتدُّ ويتجلَّى واضحًا أيام الشتاء / وقت الشدَّة، وهذه قيمةٌ مضادَّةٌ للقيمة الأولى المتمثلة في وصف مشهد الشراب، حيث يتجلَّى كرم العربيِّ وقت الرَّخاء .

وصوَّر الشاعر هذا المشهد بإطارٍ من الطبيعة، فذكر الغيم والبرد والثلج والصقيع والسحاب الأحمر. وكلُّ ذلك من أجل أن يضخِّم قهر الطبيعة وعنفها، وهو تضخيمٌ سعى من خلاله إلى إبراز القسوة التي تمارسها الطبيعة ضد الإنسان الذي لا يجد قوت يومه، ثم لا يلبث هذا الإنسان أن يجده عند قوم الشاعر بكل سهولةٍ ويسر .

واستطرد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الفحل الذي سبق الإبل الأخرى، ويصوِّر الراعي الذي كان يرتجف من البرد، ويبيِّن كيف أنهم يختارون للذبح أجود

(١) درية الخطيب ولطفي صقال، ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ١٣٦. وانظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج٢، مصدر سابق، ص ٨٠.

الإبل، حتى يشعر الناس أنهم عندما حلُّوا عندهم، حلُّوا في أماكن تفيض بالربيع وبالخصب، ويدخل الشاعر عنصرًا جديدًا وهو عنصر الإماء اللواتي يطبخن اللحوم في القدور، وبعد ذلك يسعى إلى وصف الأشعث .

إن هذا المشهد يصور حالةً من الكرم اجتمعت فيه عناصر متعدِّدة، وهذه العناصر شكلت المشهد بطريقةٍ تبرز جماليات مشهد الكرم كقيمةٍ إنسانيةٍ رائعة .

واستطرد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الفحل الذي سبق الإبل الأخرى، ويصوِّر الراعي الذي كان يرتجف من البرد، ويبين كيف أنهم يختارون للذبح أجود الإبل حتى يشعر الناس أنهم عندما حلوا عندهم فقد حلوا في أماكن تفيض بالربيع وبالخصب، ويدخل الشاعر عنصرًا جديدًا وهو عنصر الإماء اللواتي يطبخن اللحوم في القدور، وبعد ذلك يسعى إلى وصف الأشعث .

إن هذا المشهد يصوِّر حالةً من الكرم اجتمعت فيه عناصر متعدِّدة شكلت المشهد بطريقةٍ تبرز جماليات تصوير الكرم كقيمةٍ عربيةٍ إنسانيةٍ رائعة .

تحليل مشهد كرم المعدَمين (قصيدة الحطيئة نموذجًا):

وكان العربيُّ الجاهليُّ يصنع المستحيل ليقدِّم القِرى لضيفه مهما كان فقيرًا ومعدمًا، لا يملك عشاء ليلته أو قوت يومه. وهذا نموذجٌ شعريٌّ للحطيئة يرسم الكرم كقيمةٍ يتمسَّك بها الفقراء قبل الموسرين أو المقتدرين :

وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرملٍ
بتَيهاءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رَسْما
أخي جَفوَةٍ فيه منَ الإنسِ وَحشَةٌ
يرَى البؤسَ فيها من شراسته نُعمَى
وافرَدَ في شِعْبٍ عجوزًا إزاءَها
ثلاثةُ أشباحٍ تَخالُهُمُ بَهما

خُفاةٌ عُراةٌ ما اختَنوا خبزَ مَلَّةٍ
ولا عرفوا للبُرِّ مذ خُلِقوا طعما
رأى شبَحًا وسْطَ الظلامِ فراعَهُ
فلمّا بدَا ضيفًا تَسَوَّرَ واهتمّا
وقال هيا ربّاهُ ضيفٌ ولا قِرَى
بحقِّكَ لا تحرمْه تالليلةِ اللحما
ولا تعتذرْ بالعُدْمِ علَّ الذي طَرَا
يظنُّ لنا مالاً فيوسعُنا ذمّا
وقال ابنُهُ لمّا رآه بحَيْرَةٍ
أيا أبتِ اذبحني ويَسِّرْ له طُعْما
فروَّى قليلاً ثمَّ أحجَمَ بُرهةً
وإنْ هو لم يذبَحْ فتاه فقد همّا
فبينا هما عنَّتْ على البُعدِ عانَةٌ
قد انتظَمَتْ من خلف مِسْحَلِها نَظْما
عِطاشًا تريدُ الماءَ فانسابَ نحوَها
على أنه منها لدمِها أظْما
فأمهَلَها حتى تَرَوَّتْ عِطاشُها
فأرسلَ فيها من كِنانَتِهِ سهما
فخَرَّتْ نَحوصٌ ذاتُ جحشٍ سمينةٌ
قد اكتنَزَتْ لحمًا وقد طُبِّقتْ شحما
فيا بِشْرَهُ إذ جرَّها نحوَ قومِهِ
ويا بِشْرَهم لمّا رَأَوْا كَلْمَها يَدْمَى
فباتوا كرامًا قد قَضَوْا حقَّ ضيفِهم
فلم يغرموا غُرمًا وقد غنِموا غُنْما

وبـــاتَ أبــوهــم مــن بَـشـاشـتِـه أبًــا
لِضيفِهِم والأمُّ مـن بِشْرِها أمّـا [1]

هذا مشهدٌ إنسانيٌّ يبيِّن تعلُّق العربيِّ في الكرم برغم بؤسه وفقره وعدمه، تتوالى فيه الصور المترابطة موضوعيًّا وبنائيًّا لتشكيل المشهد، مع صدقٍ ظاهرٍ في عاطفة الشاعر، ولعلَّ عنصر الإدهاش هو ما يسبب صدمةً سريعةً للمتلقي، فالشاعر لا يجد ما يسدُّ به رمقه ولا رمق عائلته، ومع ذلك تهبط عليه فجأةً - وهو في هذه الحال - عائلةٌ أضرَّ بها الجوع الشديد، وضعهم ربُّ العائلة في شِعب، وهم عجوزٌ وثلاثة أولاد تحسبهم لجوعهم وهزالهم أشباحًا.

والحكاية عن رجل وزوجته وثلاثة أبناء، يعيشون في بيداء مرملة، فقراء جياعًا، حفاةً، عراةً، مستوحشين، كأنهم بُهُم. إنهم خمسة بؤساء كأنهم أشباحٌ يعيشون في مكانٍ منقطعٍ عن الحياة، ويؤلفون معًا الصورة الإنسانية الأولى في بيداء لم يُعرف لساكنها رسمًا، وكأنَّ السائر أو القاطن فيها يسير ويحيا في اللامكان واللازمان؟!

وطـاوي ثـلاثٍ عـاصـبِ الـبطـن مـرمـلٍ
بـبـيـداءَ لـم تـعـرفْ لـسـاكـنـهـا رسـمـا
أخـا جـفـوةٍ فـيـه مـن الإنـسِ وحـشـةٌ
يـرى الـبـؤسَ فـيـهـا مـن شـراسـتـه نعمى
وأفـــرَدَ فـي شـعـبٍ عـجـوزًا إزاءَهـا
ثـلاثـةُ أشـبـاحٍ تـخـالُـهـم بـهـمـا
حُـفـاةٌ عُـراة مـا اغـتـذوا خـبـزَ مـلـةٍ
ولا عـرفـوا لـلـبُـرّ مـذ خُـلـقـوا طـعـمـا

---

(١) ديوان الحطيئة: من رواية ابن حبيب عن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح ابي سعيد السكري، دار صادر، بيروت ١٩٨١، ص ٢٧١.

هذه المقدمة عن حالة هذه الأسرة البائسة هي اللقطة التصويرية الأولى في هذا المشهد، الذي يتكون من خمسة أفراد: الأب الذي عصب بطنه ليقلل حرقة الجوع لأنه لم يأكل أيَّ شيءٍ منذ ليالٍ ثلاث، وهو بذلك في شدَّةٍ من الجوع وفي بيداء واسعةٍ منطمسة المعالم، ومن تفرده في الصحراء استوحش من الإنس واستشرس، فرأى البؤسَ نعمى، ورأى التوحُّد مصيرًا، فأفرد امرأته العجوز وأبناءه الثلاثة في شِعبٍ من شعاب الصحراء فبدَوا كأشباح البهم، هذه العناصر الإنسانية الخمسة مجرَّدةٌ من كلِّ حاجةٍ إنسانية، فهم حُفاةٌ عُراةٌ وأكثر من هذا، إنهم لم يعرفوا مذ خُلقوا للبُرِّ طعمًا.

وتبدأ الصورة الثانية عندما يلوح في الأفق المظلم شبحٌ لشخص، ربما يكون وحشًا، أو وهمًا. ولكنه كان ضيفًا، هو الطاوي ثلاثًا وهو العاصب البطن، وهو المرمل الجائع، وهو التائه في الصحراء المنطمسة الأعلام، وهو المستوحش المستشرس الذي خلطت لديه المفاهيم واختلت الموازين، فصار يرى البؤس نعماء؛ ويحار الأب ماذا سيقدم من طعام بعد أن تأكَّد له أن هذا القادم ضيف، وليس لديهم ما يسدُّ رمقهم. فيتحرك الابن عندما يرى أباه مهمومًا ومغمومًا، حاشًا إياه أن يذبحه ليقدِّمه طعامًا للضيف، وإلا فإنه سيظن بهم الظنون على حدِّ قول الابن، (سيظن لنا مالاً فيوسعنا ذمّا) وسيدعي أننا حرمناه من الطعام.

هل كان الأعرابي المضيف أو الشاعر/الحطيئة يقتبس هنا قصة إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام؟ ومن ثمَّ يُفدَى الولد المطيع بذبحٍ عظيم، لقد تواتر العنصر الإنسانيُّ في هذه الصورة وفي الصورة السابقة، بإضافة الابن ظاهرًا والنبيَّين الكريمين إبراهيم وإسماعيل باطنًا وضمنًا، وسينضاف وشيكًا عنصرٌ حيوانيٌّ هو حمر الوحش ظاهرًا وكبش إسماعيل ضمنا وباطنًا.

نرى هنا تأثر الحطيئة بالقصص القرآنيِّ وقصة سيدنا إبراهيم مع ولده إسماعيل عليهما السلام، ولكن الحطيئة كان يرى أن من أكبر المخازي للعربيِّ أن

لا يكرم ضيفهُ حتى وإن كان المُضيف معدمًا لا يملك قوت يومه، فهل هذه الرؤية لبخيلٍ كما ذكرت الروايات عنه، ولذلك ادَّاراً بأعرابيٍّ جعله بطلاً لقصيدته فقال «رأى»، وأوصل مدى كرمه إلى أن يفكِّر في ذبح ولده من أجل إكرام الضيف .

رأى شبحًا وسطَ الظلام فراعَه
فلمّا بدا ضيفًا تسوّرَ واهتما
وقال هيا ربّاه ضيفًا ولا قِرىً
بحقّكَ لا تحرمه تاالليلة اللحما
فقال ابنُه لمّا رآه بحيرةٍ
أيا أبتي اذبحني ويسّر له طعما
ولا تعتذز بالعُذم علّ الذي طرَى
يظنّ لنا مالاً فيوسعُنا ذمّا
فروّى قليلاً ثمّ أحجمَ برهةً
وإنْ هو لم يذبح فتاه لقد همّا

لقد تردَّد الوالد بذبح ابنه وإن كان قد همَّ بذلك، ولكن بدأت الصورة الثالثة بانفراجةٍ تمثلت في قطيع من حُمُر الوحش، ساقها الظمأ إلى بركة الماء القريبة، فتوقف الأب عن فعلته البغيضة التى همَّ بها لإزهاق روح ابنه وإطعامه للضيف، واستعاض عنها بفعلٍ آخر، حيث انطلق ليصطاد واحدًا منها، فانتظر أولاً حتى تطفئ الحُمُر ظمأها، فأطلق عليه سهمًا وجرَّها إلى خيمته .

لقد كان عنصر الموت في الحمار الوحشي، وعنصر الموت الوشيك للإبن هما الانفراجة التي حدثت وهما ذكَران؛ لكن الأنثى ذات الجحش هي التي حلّت عقدة هذه المشكلة العويصة، وسارت بالمشهد إلى شراكةٍ ذكوريةٍ أنثويَّةٍ لحلِّ هذه المشكلة.

لقد كان ظهور قطيع من حمر الوحش هو الانفراجة البيضاء في هذا الموقف الحالك، ، فنجا الولد من موت محقق بعد أن كاد يكون وليمة للضيف الغريب،

كما انتهت معاناة الأسرة برمتها من كونها ستوصم بالبخل، عندما يظنُّ الناس أنها امتنعت عن إطعام ضيفها بخلاً وشحًّا .

فبيناهما عنَّت على البعد عانة
قد انتظمت من خلف مسحلها نظما
ظِماء تريد الماء فانساب نحوها
على أنَّه منها إلى دمها أظمى
فأمهلها حتَّى تروَّت عِطاشُها
وأرسل فيها من كنانته سهما
فخرّت نحوصٌ ذاتُ جحش فتيةٌ
قد اكتنزتْ لحمًا وقد طبّقت شحما

لا بدَّ والحال هذه من نهايةٍ سعيدةٍ لهذه المأساة المحيقة بأسرة الأعرابي/ الشاعر الحطيئة، فأتى الشاعر بالصورة الأخيرة والخاتمة في هذا المشهد الإنساني .

لقد بدأ هذا الجزء / الصورة الأخيرة من المشهد ببِشرَيْن: البشر الأول بشر المُضيف وهو يجرُّ النَّحوص، وإن كان بشره / تفاؤله وبشاشته فيما بعد مبنيَّةً على دم هذه النحوص «مصائب قوم عند قوم فوائد»، والبشر الآخر بِشرُ أهله إذ قيَّض الله لهم هذا الفداء الساتر لسمعتهم مع الضيف، فبات الجميع مسرورًا وغانمًا، وطغت البشاشة على الجميع وأولُّهم الأب والأمُّ اللذان أدَّيا هذه البشاشة وأبديا هذا البشر على أبهى صورة. وهنا عاد الشاعر مرةً أخرى إلى ثنائية الذكر والأنثى ليعطي صورة الكمال الأخير لقصيدته / قصَّته مع الضيف، وأورد في هذه القصة ثنائيات عديدة، العسر واليسر، الشدَّة والفرج، الموت والحياة .

فيا بشره إذ جرُّها نحو قومه
ويا بشرهم لمَّا رأوا كلمها يدمى

وبـاتـوا كـرامًـا قـد قـضـوا حـقَّ ضيفهم
وما غـرمـوا غـرمًـا وقـد غـنـمـوا غنما
وبــات أبــوهــم مــن بـشـاشـتـه أبًـا
لـضـيـفـهـم والأمّ مــن بـشـرهـم أمّـا

لقد تضافرت عناصر عديدةٌ في بناء هذا المشهد، الضَّيف الشَّبح طاوي ثلاثًا المرمل، وزوجته العجوز وأبناؤه الثلاثة، وكان الرقم «ثلاثة» يساوي المُضيف وابنه وامرأته، ويساوي الليالي الثلاث التي لم يذق الضيف وأهله فيها الزاد، ويساوي النبيين الكريمين إبراهيم وإسماعيل والذِّبح العظيم الذي افتُدِي به إسماعيل؛ ومن العناصر الإنسانية ابن الأعرابي/الشاعر، واللفظ المحبب: ابنه وفتاه، أبوهم وأمُّهم، وتكرار هذين اللفظين: أبوهم ... أبًا وأمُّهم ... أمًّا، وقوم المضيف الذين شهدوا جرَّ النَّحوص المصطادة نحو منازلهم، ويبدو أنهم أسوأ حالاً من المُضيف وأكثر عدمًا وفقرًا بحيث لم يكن بإمكانهم عمل شيءٍ للمساعدة في إطعام الضيف. وكان طلب الإبن من أبيه أن يذبحه ويقدمه طعامًا للضيف وتروِّي الأب في ذلك وإحجامه، عناصر فاعلة ومؤثرة في رسم المشهد، تنطوي على انفعالاتٍ شتَّى، تذكِّرنا بقوله تعالى على لسان إسماعيل وأبيه إبراهيم عليهما السلام « **قال يا بنيَّ إني أرى في المنام أني أذبحك، قال يا أبتِ افعل ما تُؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين**»، ولكنَّ الذي نحن بصدده ليس منامًا ولا هو أمرٌ إلهي، وإنما هي عاداتٌ وأعرافٌ عربيةٌ ارتقت إلى مرتبة التقديس.

ولعب العنصران الزمانيُّ والمكانيُّ دورهما في رسم المشهد، حيث إن واقع الحال لا يسجل زمانًا ولا مكانًا بمعانيهما الواضحة والحقيقية، فنحن أمام اللازمان واللامكان في واقع الأمر، فليالي الجوع طويلةٌ ومضنيةٌ بل ومميتة، وليلة اللحم المرجوَّة في علم الغيب وتحقُّقها ضربٌ بعيدٌ جدًّا من الأماني، والشِّعبُ شديد الظلام والبيداء منطمسة الأعلام، فالحركية « الزمكانية » مغلقة بل ومظلمة،

حراكها محصورٌ بل جامدٌ في حيّزها الثابت، ولكن هذا الإغلاق سيتبعه الانفتاح وشيكًا، وهذا الظلام ستتبعه انفراجة الأنوار قريبًا، وسيتبعهما حركة نشطة، وسيكون العنصر «الفدائيُّ» لابن المضيف إن جاز التعبير سيِّد هذه الحركة، بينما سيكون العنصر الحيوانيُّ محركها الآخر، هذا العنصر الذي بدأ مبكِّرًا في القصيدة عندما قال «تحسبهم بهما»، وكأن هذه العبارة تشي بباقي أحداث الليلة بل تشي بنوعية طعام الضيف، وكذلك تشي برغبة المُضيف أن يكون الطعام لحمًا، فجاءت بقية العناصر الحيوانية: عانةً نحوصٌ وهي الأتان الوحشية الحائل، وقيل الحامل «ذات جحش» مكتنزة لحمًا مطبقة شحمًا، ومعها مِسحلُها أي ذكرها وهو حارسها الذي لم تنفع حراسته مع كنانة المُضيف وسهمه، وهنا يدخل عنصر السلاح ليحسم الموقف ويحدث الانفراجة القائمة على دماء النّحوص .

ولم تكن عناصر الحياة بعيدةً عن المشهد، الماء وظمأ الحُمُر الوحشية إليه، وظمأ المضيف الأشدّ لاصطياد النَّحوص وسكب دمها، ومع ذلك يتركها لتروي ظمأها، ومن عناصر الحياة الإشارة إلى عنصر البرّ «القمح» وخبز الملَّة وحرمان الضيوف منه فلم يتذوقوه منذ أن خُلقوا .

لقد تضافرت في هذا النصّ عناصر التشكيل اللغوي لترسم هذا المشهد الإنسانيَّ الرائع والمُريع في آن: الحكاية، توالي الصور، الانفعال، اللغة، اللون وحركته وظلال الأبطال، وأخيرًا الزمن. تضافرت كلها لتحقق معًا مشهدًا إنسانيًا فريدًا، يتمتع بحيويةٍ لا تزال قادرةً على إيصاله للمتلقي عبر ما يزيد على أربعة عشر قرنًا . فالمشهد يتخذ الطابع القصصيَّ في أربع صورٍ متتالية، وفي حبكةٍ منطقيَّة تتخلّلها المفاجآت، والانفعالات الصادقة، والحركة الحيوية فيه يتناوبها الأب المضيف والأب الصياد والإبن الفدائي والضيوف والأم، والنَّحوص وحاشيتها، وسلاح المضيف وعملية الصيد وجرُّ الضحيَّة نحو قوم المضيف، وورود هذه الانفعالات في لغةٍ يكثر

فيها التقابل والترادف والتقسيم: فروَّى قليلاً ثمَّ أحجم برهةً، وإن هو لم يذبح فتاه لقد همَّا، انتظمت نظما، تريد الماءَ فانساب نحوها، إلى دمها أظما، فأمهلها حتى تروَّت وأرسل فيها من كنانته سهما، اكتنزت لحمًا وطبقت شحما، فيا بشره ويا بشرهم، إذ جرَّها وكلمُها يدمى. كلُّ هذه الصور تكاملت لترسم المشهد الحقيقيَّ الإنسانيَّ العربيَّ المثاليَّ الأخير: بات أبوهم أبًا وباتت أمُّهم أمًّا، عندما حققوا واجبات ومسؤوليات هذه الأُبوَّة والأُمومة .

تحليل مشهد كرم الموسرين - قصيدة حاتم الطائي نموذجًا:

ويبقى حاتم الطائي أشهر الكرماء العرب على مرِّ التاريخ، وقد بذل الكثير في سبيل ذلك، من ماله وإبله حتى فرسه ذبحها وقدَّمها لضيفه، وعانى كثيرًا من العذال واللائمين، وكانت زوجته في مقدمة هؤلاء، وأوقد نيرانه وأعلاها لهداية الضيفان، وجعل ثمن هداية غلامه، ضيفًا طارقًا أو محتاجًا من خلال إيقاده النار ورفعها شتاءً، أن يعتقه ويحرِّره من الرِّق، ولكن الأكثر تأثيرًا أنه عانى معاناةً نفسيةً ليحافظ على جودٍ مستمرٍّ، فسهر الليالي في تدبير ذلك الاستمرار والتفكير في غدٍ غير ضارٍّ بسمعته أو منقصٍ لها، ولذلك كان جوده وكرمه يزدادان في فصل الشتاء الذي يحدُّ حركة الفقير والمسكين ببرده الشديدِ، وفي سنوات المحل التي لا تبرق سماؤها، وإن أبرقت فبرقٌ خُلَّبٌ لا يتبعه غيث، ولا يمطر سحابها، ومع ذلك تهبُّ رياحها من أمام جبل أظائف في ناحية قبيلة طيئ، ويشتدُّ هبوبها فتعصف بأطناب البيوت، فتزيد في ضائقة الناس، وتجعل قيمة الكرم أعلى وأهم.

لقد أفرد حاتم الأبيات الأولى من هذه القصيدة لحالة الطقس وجعله طقس شتاءٍ عاصف الرياح ومبرقٍ لكنه عديم المطر؛ ليجعل الناس في ضائقةٍ أحوج ما يكونون فيها لكريمٍ وجوادٍ حقيقي، يهين ماله ويبذله في مثل هذه الظروف الصعبة، وهو بذلٌ سخيٌّ وكبير وفي محلِّه وبعيدٌ عن المصارف المشكوك فيها .

تداخلت عناصر كثيرةٌ في بناء هذا المشهد، أولها العنصر الإنساني المتمثل في الشعر و «غوثٌ» وسَراتها والضرير الذي لا يشكو السنين المجدبة والضيوف الذين يعترونه والضيف الضعيف وجارته وابنها وبعلها، وكذلك قابل بين نفس البخيل وضميره وعطائه، وبين نفس الجواد وضميره وعطائه .

وجاء الشاعر في هذا النصّ بعناصر زمانية تعبِّر عن أنسب أوقات الكرم والتفكير فيه لحفظه وديمومته، وأشار إلى أوقات تحوُّل النجم وغروبه، وأدخل في المشهد للدلالة على الوقت: النجم، الشمس، الليل الذي تأرق فيه عينه، والغد الذي يحذر منه .

وكانت العناصر المكانية حاضرةً في المشهد: الآفاق والسماء وجبل أظائف وبيت العنكبوت وبيته الموطأ للضيفان، والبيوت الأخرى والفضاء الذي تعرض فيه قِدره وتُبرز أمام البيت .

وقد وظَّف الشاعر عناصر المناخ في بناء هذا المشهد الإنساني، فجاء بالشتاء القارس والليالي الباردة والبرق الخلَّب والرياح العاتية؛ ووظَّف «السماء» وصغَّر السحاب فجعله «كبيت العنكبوت» وجعل خيوط البرق الرفيعة تنسج «تنير» سُدَى هذا البيت. وجعل جبل أظائف مهبًّا للريح، وجعل هذه الرياح قويةً لدرجة أنها ردَّت صدور البيوت على أطنابها فلوَتها. وفي وضع كهذا الوضع وفي حالٍ كهذه الحال يبرز الكرم الحقيقيُّ، بحيث إن الأعمى المقيَّد بعاهته لا يشكو من هذه السنين المجدبة بفضل جود حاتم.

ويمضي حاتم ليبيِّن أدواته ووسائله في استقبال الضيفان، وهي وسائل ميسَّرةٌ على الضيف ومدرَّبةٌ عند حاتم، فكلبه كلبٌ كريمٌ جبانٌ أمام الضيف، لا يهرُّ عليه أصلاً لأنه معتادٌ على كثرة الضيفان، وليس بعقورٍ يشقُّ عليهم، وبيته موطَّأٌ مسهَّلٌ للضيف، ويجود له بكلِّ شيءٍ، كلُّ هذا على النقيض من كلب البخيل وبيته ونفسه.

أما الأداة الثانية التي يقوم من خلالها بالكرم، فهي قِدره التي لا تشتكي إذا أمحل الناس، فتارةً يرفعها على الأثافي وتارةً أخرى يملؤها بالزاد، وهي في كلّ الأحوال بارزةٌ لا يحجبها عن الناس، ولا يبخل بما فيها مهما احتوت من زادٍ قليلٍ أو كثير؛ وهي إلى ذلك مبرزةٌ في الفضاء ليراها الجميع .

والأداة الثالثة الأساسية من أدوات جود حاتم وسخائه هي إبله التي يثيرها ليختار من كرائمها ويقْري ضيوفه، أما الأداة الأمُّ لكلّ هذا الكرم الباذخ، فهي «نفس الجود» الأصيلة المعطاءَة عند حاتم، وهو في حلالت جوده المستمرَّة لا يشاور إلا نفس الجود الطائعة دائمًا، ويتجاهل نفس البخل ويهملها ولا يستشيرها .

بعد كلّ هذه الأدوات، من كلبٍ جبانٍ غير عقورٍ لا يهرُّ على الضيوف، وقِدرٍ بارزةٍ للجميع منصوبةٍ على الأثافي، ومملوءَةٍ بالطعام، وإبلٍ تُثار لتعقر كرائمها، ونفس جودٍ يشاورها فتطيع، وسهر عينٍ تخشى ما يقال عنه في الغد؛ لم يبقَ لحاتم وقد توافرت لديه كلّ هذه الأدوات، إلا أن يشبَّ ناره ويرفعها ويزيدها لهداية الضيوف، لا يحجبها شيءٌ عن عين المستضيء بها ليلاً فيراها بارزةً داعيةً له باستضافةٍ كريمة. وإلى ذلك فإن الشاعر لا يكتفي بالضيوف الوافدين من إطارٍ خارجيٍّ بعيد، بل إنه يسستضيف الجار والفقير من الإطار الداخليِّ القريب؛ وهكذا فإن ابن جارته لا يحتاج إلى الطَّواف حول القدر ليصل إليها، بل إن حاتمًا يدعوه مباشرةً للوصول إليها والنوال منها. ولم يذكر الشاعر الجواد ابن جارته عبثًا، بل إنه يودُّ أيضًا بعد ذلك أن يقول بأسلوب المدح بما يشبه الذم:إنه أمينٌ على عرض جارته وسمعتها، فلا تشتكي منه قصورًا في واجبات الجيرة، غير عدم زيارته لها في غياب زوجها، وهذه الخصلة محمدةٌ وليست مذمَّة، ولماذا أزورها وخيري ممكنُ الوصول إليها بطرقٍ كثيرة، وستكون هي وبعلها سعيدين بعد عودته، بنظافة سمعتهما معًا وسأكون أنا الأسعد في الواقع بما قدمت من واجب الخير للجميع .

الا ارِقَــــتْ عَـيـنـي، فـبِـتُّ أديـرُهـا

حـــذار غـدٍ، أحـجَـى بـان لا يـضيرُها

إذا النّجم أضحى، مغربَ الشمس، مائلاً

ولـم يــكُ، بــالآفــاق، بـــرقٌ ينـيـرُهـا

إذا مـا الـسـمـاء، لـم تـكن غـيـر جلبةٍ،

كـجُـدّة بَـيـتِ الـعَـنكبوتِ، يُـنـيـرُهـا

فـقـد عَـلِـمَـتْ غَـــوْثٌ بـأنّـا سَـراتُـهـا

إذا أعـلـمـتْ، بـعد الـسِّـرار، أمـورُهـا

إذا الـرّيـحُ جـاءتْ مـن أمـامِ أظـائِـفٍ

وألـــوت، بـاطـنـاب الـبـيـوت، صدورُهـا

وإنـــا نـهـين المـــال، فــي غـيـر ظِـنَّـة

ومـا يشتكينا، فـي الـسـنين، ضريـرُهـا

إذا مـا بـخـيـل الـنـاس هَـــرَّتْ كـلابُـه

وشـق، على الضيف الضعيف، عقورُها

فـإنّـي جَـبـانُ الـكـلبِ، بَـيْـتـي مُـوَطّـأً

أجــود، إذا مـا الـنـفـس شح ضميرُها

وإنَّ كـلابــي قــد أهــــرَّتْ وعُــــوِّدَت

قـلـيـلٌ، عـلـى مَـنْ يَـعـتـريـنـي، هَـريـرُهـا

ومـا تشتكي قـدري، إذا الـنـاس امحلت

أوثّـفُـهـا طــــورًا، وطــــورًا أمـيـرُهـا

وأبــــرزُ قـــدري بـالـفـضـاء، قـلـيـلُـها

يــرى غـيـر مـضـنـونٍ بــه، وكـثـيـرُهـا

وإبــلــي رهـــنٌ أن يــكـونَ كـريـمُـهـا

عَـقِـيـرًا، أمـامَ الـبـيـتِ، حـيـنَ أثـيـرُهـا

أُشــاوِرُ نَـفـسَ الجُــودِ، حـتـى تُـطـيـعَـنـي

واتــرُكُ نـفـسَ الـبُـخـلِ، لا استـشـيـرُهـا

ولـيـس عـلـى نـــاري حــجــابٌ يَـكُـنُّـهـا

لمـسـتـوبـصٍ لـيــلاً، ولـكــن انـيــرُهــا

يَـطـوفُ حَــوالَــيْ قِـدْرِنــا، مـا يَـطـورُهـا

ومــا تـشـتـكـيـنـي جــارتــي، غـيــرَ انــهـا

فــلا، وابــيــك، مــا يـظـلُّ ابــنُ جــارتــي

إذا غــابَ عـنـهـا بـعـلُـهـا، لا أزورُهـــا

سـيـبـلُـغُـهـا خــيــري ويــرجــعُ بـعـلُـهـا

إلـيـهـا، ولـم يُـقْـصَـرْ عـلـيَّ سُـتـورُهـا [1]

****

(١) لويس شيخو شعراء النصرانية في الجاهلية، مصدر سابق، ص ١٢١ – ١٢٢. وانظر: حنا الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٧ – ٩٠.

خاتمة الفصل

وبعد؛ فهذه هي حياة الرجل في العصر الجاهلي، فرضت عليه ظروف الحياة الصعبة في الصحراء، وتناحر القبائل على موارد الكلأ والماء، وكثرة الحروب والمنازعات، والغارات لمجرد النهب والسلب والحصول على الغنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ فرضت عليه نمطًا من الحياة غير المستقرة، والاستعداد للقتال والحرب والغزو، فأتقن كثيرٌ من الرجال الحرب وطرائقها، واقتنوا لذلك العدَّة الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهام والدروع والخوذ وغيرها من الأدوات القتالية، وتعلَّموا فنون الحرب من كرٍّ وفرٍّ ومباغتةٍ وتبييتٍ، وسلكوا طرق الحربِ النفسية والاستعانة بالنساء والأولاد أحيانًا لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ وبالغ كثيرٌ من شعرائهم كعنترة وغيره في إنصاف خصومهم لجعل نصرهم على الخصوم نصرًا ذا معنى.

وأدرك رجالٌ كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصةٍ الشعراء - إلى وقفها والتنفير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسعى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء.

وتميز الرجل العربي الجاهلي بتقديس قيمةٍ أخرى هي قيمة الكرم، وبرز عددٌ من الأجواد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب

يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلَّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به وقت الشتاء واشتداد البرد، فيلعبون الميسر ويشبُّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم لهم وللمحتاجين، ويبادرون إلى الكرم بكلِّ معانيه وطرائقه، طلبًا لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يفتقرون إلى عقيدةٍ دينية لها شريعةٌ يسيرون على منهاجها. وحفل شعرهم بذلك الرجل «المستنبِح» الذي يستثير الكلاب لتهرَّ عليه فيدعوه صاحبها لضيافته، وبموقد النار، وقد بلغ من جود بعضهم أن نحر لقِرى ضيفه فرسه الأخيرة أو ناقته الوحيدة، وبعضهم همَّ بذبح ابنه لقرى ضيفه عندما ضاقت به السبل .

وقد أولِع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبوادي، وافتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والملل في حياته، وتوليد خيالات سارَّة وبعث الجرأة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحميَّة، وبسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبَّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهوليَّة المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقُّعهم الفجائع في أنفسهم وأحبّائهم في كلِّ لحظة، ففزعوا إلى الشراب يدمنونه ويتغنَّون فيه، وعدُّوا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخار والاعتزاز والصِّيت الحسن بل وخلود الذكر. والخمرة بعد ذلك تشعرهم بالزَّهو والنشوة إذا انتصروا، وبالنسيان والسلوان إذا انهزموا أو فُجعوا، لذلك كانت صديقة الجميع في كلِّ الأحوال، يعاقرها الغنيُّ والفقير والملوك والرَّعايا، فأقيمت

لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

وليس قصر الحديث في هذا الفصل على الحرب والشرب والكرم، في موضوعة الرجل الجاهلي، يعني أنها الصفات أو القيم القارَّة فحسب عنده، بل إن هناك العشرات من القيم التي كان يعتنقها الجاهليُّ ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحميَّة والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهليَّ كان منزَّهًا عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن ليس هنا مجال الحديث عنها .

****



الفصل الثاني

المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي

عرضنا في الفصل الأول من هذه الدراسة ل«المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي»، ولما كانت الدراسة تتعلق بـ «المشهد الإنساني»، والإنسان هو رجل وامرأة، فإن هذا الفصل مخصَّصٌ للمرأة في العصر الجاهلي، ويحمل عنوان «المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي». لقد كانت المرأة غرضًا شعريًّا مثيرًا تناوله الشعراء الجاهليون، ونستعرض في هذا الفصل بعض ما قالوه في مشاهد جمالها وصفاتها حتى أنهم جعلوها درَّة وأسطورة أحيانًا، كما نتناول أيضًا مشهد المرأة في حال كونها ظاعنةً ومفارقةً للشاعر، وفي حال كونها عاذلةً لائمةً له، وأخيرًا نعرض مشهد المرأة القينة .

١ - مكانة المرأة في العصر الجاهلي

كانت عادة وأد البنات عند قليل من القبائل العربية في الجاهلية، من أبشع العادات التي تتعدَّى على حياة كائن مخلوق، فتزهق روحه خنقًا بدفنه حيًّا في التراب، وهذا أبشع ما يمكن أن يتصوَّره الإنسان من مشاهد إجرامية تخرق بل تدمر حياة إنسانٍ بريءٍ بهذه الصورة المأساوية، فالبنت تُدسُّ حيَّةً في التراب، وقد يذهب التفكير بالباحث في مكانة المرأة في العصر الجاهلي إلى استبعاد مثل هذا المشهد الفظيع والمقزز، لولا أنه مشهد حقيقيٌّ ذكره القرآن الكريم، وورد في

بعض قصائد الشعراء الجاهليين، فقد كان الجاهلي يعبس ويحزن إذا رزق بأنثى، ويتوارى من الناس ضيقًا وخجلاً، وقد صوَّر القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى «وإذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى ظلَّ وجهه مسودًّا وهو كظيم. يتوارى من القوم من سوءِ ما بُشِّر به أيمسكه على هونٍ أم يدسُّه في التراب ألا ساءَ ما يحكمون».[1] بل إنه تعالى يستكبر هذا العمل ويستهجنه ويستنكره عندما يقول: « وإذا الموءودة سُئلت. بأيِّ ذنبٍ قُتِلت»[2].

وكانت القبائل الوائدة – على قلة عددها – تئد البنات لأسبابٍ تافهة، فوأدوا «البنت الزرقاء أو الشيماء أو الكسحاء»[3]، ووأدوا كذلك من بها علامةً أو كانت قبيحةً أو برشاء؛ ولم يكن الوأد شائعًا شيوعًا عامًّا بين قبائل العرب، ولكنه كان محصورًا في قبائل قليلة، « وأول قبيلة وأدت من العرب ربيعة» [4]، بل إن رجالاً من هذه القبائل أبوْا هذا الفعل واستنكروه، وراحوا ينقذون بأموالهم وجاههم كل من استطاعوا من هاتيك الوليدات، اللاتي وقعن فريسةً لحالات الفقر المدقع والغيرة الشديدة عند آبائهن، الذين كان يرعبهم أن تعيش بناتهم في حبائل الفقر، فالمرأة لم تكن تسعى لكسب عيشها، فاعتبرتها بعض القبائل عالةً على الرجل، بل عارًا إذا وقعت في السبي .[5]

وصحيحٌ أن الخوف من عار السبي كان سببًا من أسباب الوأد، فهو يجلب المعايرة والخزي لأهل المسبية، وسنرى في الفصل الثالث (فصل الصعاليك) من

---

(١) سورة النحل: الآية ٥٨ – ٥٩.

(٢) سورة التكوير: الآية ٨ – ٩

(٣) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢ساعدت جامعة بغداد على نشره، ١٩٩٣، ج ٥، ص ٨٨ وما بعدها. وانظر: أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم: بيروت ١٩٧٢، ص ٢٢٥.

(٤) محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ط ١، مج ١، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية: بيروت ٢٠٠٩، ص ١٤٢ .

(٥) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٥ ، مرجع سابق، ص ٨٨ وما بعدها. وانظر: أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٦٤ وما بعدها .

هذه الأطروحة، كيف احتال أهل زوجة عروة بن الورد عليه، ليطلّق «سلمى» زوجته المسبيَّة، وموافقتها على تدبيرهم برغم حبِّها لعروة وإعجابها به، ولكنها كانت متضايقة جدًّا من معايرة نساء عبسٍ لها[١]. و «كانت مذاهب العرب مختلفة في الوأد وقتل الأولاد، فمنهم كان يئد البنات لمزيد الغيرة ومخافة لحوق العار بهم من أجلهن، وهم بنو تميم وربيعة وكندة وقبائل أخرى. قال الميداني: « وكان السبب في ذلك أن بني تميم منعوا الملك (النعمان بن المنذر) ضريبة الإتاوة التي كانت عليهم، فجرَّد إليهم النعمان أخاه الريان مع دَوْسَر «ودوسر إحدى كتائبه»، وكان أكثر رجالها من بكر بن وائل عليهم فاستاق نَعمهم وسبى ذراريهم»[٢] فكان ذلك من أسباب وأدهم لبناتهم، ولكن القرآن الكريم وكشف السرَّ الحقيقيَّ للوأد، فبيَّن أن الوائدين كانوا يُقدمون على هذه الفعلة بسبب خشيتهم الشديدة من الإنفاق والإملاق، فهم بذلك بين البخل في الإنفاق وشحِّ الأنفس، والرعب من الفقر وعدم الثقة بالربِّ الرزاق، وقد نزل فيهم قوله تعالى متعهِّدًا برزق الأبناء قبل الآباء « ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاقٍ نحن نرزقهم وإياكم إنَّ قتلهم كان خطئًا كبيرا»[٣]، وفي آية أخرى أكَّد القرآن هذا السبب مع تقديم الرزق للآباء على الأبناء فقال تعالى «ولا تقتلوا أولادكم من إملاقٍ نحن نرزقكم وإياهم ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن ولا تقتلوا النفس التي حرَّم الله إلا بالحق ذلكم وصَّاكم به لعلكم تعقلون[٤]».

لقد تعرَّضت المرأة العربية للسبي في حالاتٍ كثيرة، بسبب كثرة الغارات والحروب، وكانت المسبية تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرَّة من القيام بها، وكانت – بما أنها سبية – تُسترقُّ فتُباع وتُشترى في سوق الرقيق كأيِّ سلعة،

(١) انظر: الأغاني للأصفهاني ج ٣، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي: بيروت ١٩٩٧، ص ٥٢ وما بعدها.

(٢) الألوسي: بلوغ الأرب، مج٣، مرجع سابق، ص ٤٢. وانظر: أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٢٥ .

(٣) سورة الإسراء: الآية ٣١ .

(٤) سورة الأنعام: الآية ١٥١ .

ومنهنَّ من كان العرب يكرمونها فلا يعزلونها عن نسائهم أحيانًا، وغالبًا لم يتجاهل السَّابون مكانة المرأة المسبية في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمًّا لأبنائهم، وكثيرٌ من سادات العرب هم أولاد سبايا مثل دريد بن الصمة الجشمي، فأمُّه ريحانة بنت معد يكرب، أسرها والده ثم تزوجها فأنجبت دريدًا وإخوته. ويقول أخوها عمرو بن معد يكرب في ذلك:

أمـن ريـحـانـة الـراعـي الـسـمـيـعُ
يـؤرقـنـي وأصـحـابـي هـجـوعُ
سـبـاهـا الـصـمـة الجـشـمـي غـصـبًا
كـأن بـيـاض غـرتـهـا صـديـع
وحـالـت دونـهـا فـرسـانُ قـيـسٍ
تـكـشـفُ عـن سـواعـدهـا الـدروع
إذا لـم تـسـتـطـع شـيـئًـا فـدعـهُ
وجـاوزه إلـى مـا تـسـتـطـيـع[1]

ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السَّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جناية الوأد، بدليل حبِّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، يقول أبو الفرج معن بن أوس الشاعر الفارس المشهور:

رأيـت رجـالاً يـكـرهـون بـنـاتـهـم
وفـيـهـن- لا نُـكـذَبُ - نـسـاءٌ صـوالـح
وفيهن - والأيـام تعثر بالفتى - نـوادبُ
لا يـمـلَـلْـنَـه ونـوائـح[2]

وقد افتخر الفرزدق بجده صعصعة بن ناجية، الذي كان يشتري البنات اللواتي يُراد وأدهن، فيحفظ لهنَّ حياتهنَّ ويوفِّر لهنَّ تربيةً صالحة:

---

(١) شعر عمرو بن معديكرب الزبيدي؛ جمع وتحقيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية: دمشق ١٩٧٤، القصيدة رقم ٤٤، ص ١٢٨ وما بعدها. وانظر: الأغاني للأصفهاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، ط ٢، ج ١٥، مرجع سابق، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٢) الأغاني للأصفهاني؛ ط ٢، ج ١٢، ص ٣٠٤.

ومـنّـا الـذي مـنـعَ الـوائـدا
تِ، وأحـيـا الـوئـيـد فـلـم يـوأد [1]

بل إنه عدَّ الوائد عدوًّا ولا يمكن لجدِّه أن يقبل بعمله أو يتساهل معه :

ومـنّـا الـذي أحـيـا الـوئـيـدَ ولـم يـزلْ
ابـيًّـا عـلـى الأعـداءِ ان يـتـهـضّـمـا [2]

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدَّ الوأد والسبي، كانت هناك صورٌ أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقامٍ كبيرٍ ومكانةٍ عاليةٍ ومقدَّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاول الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، ومثال ذلك واضحٌ في تكليف السيدة خديجة رضي الله عنها، لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أن يدير لها تجارتها قبل البعثة، ولما أعجبت به وبأمانته أرسلت له من يعرض عليه الزواج بها، فقبل عليه السلام وكانت خير عونٍ له بعد البعثة وأول المؤمنات به؛ وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضِعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن الاستمرار وإن شئن الفراق[3]؛ فإذا أرادت تطليق زوجها، فما عليها إلا أن تحوِّل باب الخباء، فيعلم الرجل أنها طلقته فلا يأتيها، وكنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميسًا لهم وإثارةً لنخوتهم، ويسقينهم الماء ويداوين جرحاهم[4].

لكن بالمقابل كانت هناك صورٌ سلبية - وبعضها صورٌ قاسيةٌ - يتعرَّضن لها، ذكرنا منها آنفًا الوأد والسبي، ونذكر هنا عدم توريثهن كالرجال، ومنعهنَّ من حضور مجالس الشورى التي كانت تعقد أيام الجاهلية، وكان يقع عليهنَّ زواج الشغار

---

(١) ديوان الفرزدق، ط ١، قدم له وضبط هوامشه: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٧، ص ١٩٠ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧٤.

(٣) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ج٥، مرجع سابق، ص ٥٥٤ وما بعدها. وانظر: الحوفي: مرجع سابق، ص ٢٢٢ .

(٤) جواد علي: المرجع نفسه، ج ٥، ص ٥٤٧ وما بعدها. وانظر: أحمد محمد الحوفي: المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

والتزويج بالجبر والإكراه أحيانًا، وكذلك كنَّ يعانين من كثرة الضَّرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية[1]، ومع ذلك بقيت المرأة في العصر الجاهليِّ ذات مكانةٍ عالية، فكان منهنَّ من تسنَّمت العروش فملكت رقاب الرجال وأطيعت مثل بلقيس ملكة اليمن التي وردت قصتها في القرآن الكريم[2]، والزبَّاء ملكة تدمر[3]، ومنهنَّ كثيرٌ من الشواعر كالخنساء، وليلى التغلبية والدة سيِّد قومه تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم[4]، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القويِّ للضعيف، ويحدبون عليها حدب الشفيق على العزيز، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويعتدُّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلَّ قصيدته بها والتغزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب المعلقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهدها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطرقٍ مختلفة.

وكانت النساء في الجاهلية تُجير وتحمي مَن تجير، ويسمونها (الوافية)[5]، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم، يفتخر بمن ولدنه من النساء فيقول: «أنا ابن العواتك ....أنا ابن الفواطم»[6] وكان الرجال يقدِّمون أرواحهم رخيصةً دفاعًا عن نسائهم، بل إنَّ حروبًا قد نشبت ودامت سنين بسب امرأة، بل بسبب مقتل ناقة امرأة، ومثال ذلك حرب البسوس التي استمرت أربعين سنةً بين بكرٍ وتغلب، بسبب ناقة لهذه المرأة قتلها كليب، فسُمِّيت الحرب باسمها: حرب البسوس[7].

---

(١) جواد علي: المرجع نفسه، ط ٢، ج ٥، ص ٥٤٧ وما بعدها. وانظر: الحوفي، المرجع نفسه، ص ٢٢٣ .

(٢) انظر قصتها في القرآن الكريم، سورة النمل.

(٣) وردت قصتها في القرآن الكريم / سورة النمل، وانظر: جواد علي: المرجع نفسه، ط ٢، ج ٣، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٤) هي ليلى بنت المهلهل بن ربيعة وعمها كليب بن ربيعة وزوجها كلثوم بن مالك أفرس العرب. انظر: عبدالرحمن الوصيفي: العلاقات الأسرية في الشعر الجاهلي، ط١، وكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٤، ص ١٤٥.

(٥) انظر: الجاحظ: المحاسن والأضداد، ط ٢، تقديم وتحقيق: الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم: بيروت ١٩٩٨، ص ٧٦.

(٦) صحيح مسلم: ج ٢ .

(٧) هي البسوس بنت منقذ خالة جساس بن مرة قاتل كليب بن ربيعة، فشبت الحرب بين بكر وتغلب بسبب قيام كليب بقتل ناقتها ومقتله بعد ذلك، عرفت بحرب البسوس، وامتدت أربعين سنة من ٤٩٤ إلى ٥٣٤ م. انظر: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ٥٢– ٧٥ .

٢ - المشهد الجماليُّ للمرأة

ورد المشهد الجمالي للمرأة بعامة، ولصفاتها الجسدية المثالية بخاصة، في ثنايا المشهد الغزليِّ ومشهد المرأة الراحلة أو الظاعنة، بينما لم تحظَ المرأة العاذلة بوصف جمالي ذي بال.

وإذا سلَّمنا بفرضية وجود المرأة المثال في المعتقدات الدينية والأسطورية بالبيئة الجاهلية، فإن عودة شعراء الغزل إلى تمثُّل صورة تلك المرأة، تثبت وجود صورةٍ أقدم للمرأة هي المثال أو الأصل، احتذاها كلُّ الشعراء، باعتبارها «المرأة الأيقونة» التي اتصفت بكلِّ الصفات الأنثوية المتَصوَّرة في وجدان وخيال الشاعر العربي، الواقعي، مما جعل الشعراء الجاهليين ومن جاء بعدهم، يحتذون صورة الأصل المفقود .

وتراوحت عناصر المشهد الجماليِّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف القدِّ والخصر والساقين والأرداف، والعيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الظباء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيَّنها بأغلى الجواهر، وطيَّبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثيرٍ من الأحايين امرأةً / أسطورة، ووصفها بأنها دُرَّة زهراء، وأسنانها كاللؤلؤ وثغرها كأس مدام حُفَّ بالدُّرر، وتتزيَّن بعقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشبَّهها بدميةٍ من مرمرٍ أو رخام. كما شبَّه مواكب الظعائن بعوم السفين وبحدائق الدَّوم والنخيل .

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيُّ للتغنِّي بالأوصاف الجمالية للمرأة، فـ «الغزل لغة العاطفة، صوَّروا فيه أشواقهم وإحساساتهم نحو المرأة وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، من وعدٍ وإخلافٍ ودلٍّ وغنج، صوَّروا فيه سعادتهم وشقاءهم، آمالهم وآلامهم، واستطاع الشعراء أن يرضوا نزعاتهم الفنية، بتحبير القصائد

الرائعة التي تصوِّر حبَّهم، وتسجِّل وقائع هواهم»[1]؛ وكان من شغفهم بالغزل أن جعلوه «أول موضوع يبتدئون به القصائد الطوال، سواء أكانوا يذكرون الغزل مباشرة، أم يذكرون الديار – ديار الحبيبة، لتنقلهم إلى ذكرها والتغزل بها وسرد ذكرياتهم وإياها»[2]. وكانت «المرأة هي موضوع الغزل، وقد تناول الشاعر جمالها، وأول ما لفت نظره جمال وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسديِّ هو الأمر العام الطاغي على الغزل، أمّا وصف المحاسن الخُلُقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة وحكاية الحبِّ بين الرجل والمرأة، فيأتي كلُّ ذلك بالمرتبة المتأخرة من وصف الأعضاء، إن الشاعر يقف أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التي تحرِّك فيه عواطف الجنس والحبِّ والجمال»[3].

ولكن الغزل كان قليلاً في الشعر الجاهليّ، وتعود قلّته لأسبابٍ كثيرةٍ منها وجود الحجاب، حيث كانت المرأة الجاهلية متحجِّبةً لا يظهر منها إلا وجهها وأجزاءً قليلةً من جسمها، كما كانت مختبئةً دائمًا داخل خدرها، لا تخالط الرجال الأجانب، فهي «بيضة خدر» و «ربَّة خدر» تستكنُّ داخله، يقول امرؤ القيس :

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خباؤها
تمتَّعتُ من لهوٍ بها غير مُعجِلِ[4]

وربَّة الخدر أو ربيبته لا تتكشف حتى على سجوف البيت، ولكنها حوَّلته – أو حوَّلت جسدها – في آخر الليل بأخلاطٍ من عطرها، إلى فارة مسكٍ تفوح منها الرَّوائح الذكيَّة، كما قال جبر المعاوي:

ربيبةُ خِدرٍ لم تُكشَّف سُجوفُهُ
وفارةُ مسكٍ آخرَ الليلِ مارجُ[5]

---

(١) يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي/خصائصه وفنونه، دار التربية: بغداد، د. ت، ص ١٦٥.
(٢) يحيى الجبوري: المرجع نفسه، ص ١٦٥.
(٣) يحيى الجبوري: المرجع السابق نفسه، ص ١٦٦ .
(٤) حسن السندوبي: ديوان امرئ القيس، ط ٧ ، المكتبة العالمية: بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٦٣. وانظر معلقته في: التبريزي والأنباري وأشعار الشعراء الستة الجاهليين وغيرها.
(٥) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

وفي أحسن الأحوال كنَّ يظهرن أثناء ظعنهنَّ من كِلَّةٍ ويسدلن أخرى، ويثقبنها في فتحاتٍ قدر حجم العين لينظرن إلى خارجها، وبطبيعة الحال ليس هناك خلقٌ كثير يراهنَّ في هذه الحال، فما بالُك بالشعراء، يقول المثقب العبدي:

ظهرنَ بكلَّةٍ وسدلْنَ أُخرَى
وثقَّبنَ الوَصاصَ للعيونِ [1]

ومن المعلوم أن الشاعر يحتاج إلى محفّزٍ يثيره، وفي الغزل لا بدَّ من رؤية المرأة أو الحبيبة والتفاعل معها لإنتاج هذا الغرض الشعريِّ الأساسي، وبهذا تكون نتيجة قلّة مشاهدة الرجال للنساء سببًا في قلّة الغزل في الشعر الجاهليّ. هذا فضلاً عن أن العرب كانوا يأنفون من ذكر أوصاف نسائهم في شعر تتناقله الألسن والرُّواة، ومن يشبِّب بامرأةٍ يُحرم من الزواج بها، والشواهد كثيرةٌ على ذلك في سائر الشعر القديم، وهذا سببٌ وجيهٌ ومؤثرٌ من أسباب قلة الغزل في الشعر الجاهلي، وبسببه ضاعت فرصٌ كثيرةٌ على الشعراء لإبداع مزيدٍ من الأوصاف الجمالية النسائية من خلال الشعر. ولكن أقسام الغزل في القصائد الجاهلية الطويلة أو المتوسطة الطول، وبعض المقطوعات الغزلية الصرفة، وما يتصل منها بوصف الظعائن من المحبوبات، وفَّرت لنا مادةً جماليةً غير قليلةٍ لوصف محاسن المرأة ومفاتنها في حالاتٍ كثيرة، رغم ما ذكرنا من قلة الغزل في الشعر الجاهلي، كنتيجةٍ لقلَّة ظهور المرأة وحجبها، ومن مجمل ذلك الشعر، وبرغم كون المرأة كما قال قيس بن الخطيم:

تبدَّتْ لنا كالشمس تحت غمامةٍ
بدا حاجبٌ منها وضنَّتْ بحاجبِ [2]

إلا أنه يمكننا استخلاص كثيرٍ من الأوصاف الجمالية للمرأة في ذلك العصر، وما أحبَّه الشعراء من تلك الأوصاف ومن أهمها:

---

(١) حسن كامل الصيرفي: ديوان المثقب العبدي، معهد المخطوطات العربية: القاهرة ١٩٧١، ص ١٥٦. وانظر: شرح ديوان المثقب العبدي، ط ١، جمعه وحققه وشرحه :حسن حمد، دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٧ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم: ط ٣، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر: بيروت ١٩٩١، ص ٧٩.

القامة:

تُفضَّل القامة معتدلةً مائلةً إلى الطول، كقول كعب بن زهير في «بانت سعاد»:

هـيـفـاءُ مـقـبـلـةً عـجـزاءُ مـدبـرةً
لا يُشتكَى قِصَرٌ منها ولا طولُ [1]

ويرى امرؤ القيس أن الجمال التمام والكمال في الطول: طول الأصابع والأنف والقدّ «القنا» ولطافة الخصور فيقول:

سِباطِ البنانِ والعرانينِ والقنا
لِطافِ الخصورِ في تمامٍ وإكمالِ [2]

البدانة:

لقد كانت ذائقة شعراء الجاهليّة تفضّل اتصاف المرأة بالبدانة، بحيث إنَّ ضخامة جسمها تملأ الوشاح، على أن يكون كفلها ثقيلاً رجراجًا، وخصرها دقيقًا، يكاد ينقطع لثقل باقي أعضاء جسمها عليه، قال الأعشى في وصف هريرة:

ملء الشعار وصفر الدرع بهكنةٌ
إذا تأتّى يكاد الخصر ينخزلُ [3]

وقال الحارث بن حلزة أحد شعراء المعلقات:

وتنوءُ تثقلُها روادفُها
فِعْلَ الضعيفِ ينوءُ بالوَسَقِ [4]

---

(١) الموسوعة الشعرية:المجمع الثقافي، أبوظبي/دولة الإمارات العربية المتحدة http://www.cultural.org.ae
وانظر: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، شرحها وضبط نصوصها وقدم لها:عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د.ت، ص ٢٣٦.

(٢) حسن السندوبي: ديوان امرئ القيس، الطبعة السابعة، المكتبة الثقافية: بيروت ١٩٨٢، ص ١٦٣

(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة ٢ ، بيانة ١٩٩٣ ، ص ٤٢. وانظر: ديوان الأعشى، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د. ت. ص ١٧٤ .

(٤) ديوان الحارث بن حلزة: يليه شعر بكر وأخبار حرب البسوس، ط ١، إعداد: طلال حرب، الدار العالمية: بيروت ١٩٩٣، ص ٦٧.

وقال المرقش الأكبر:

نَواعمُ ابكارٌ سرائرُ بُدَّنٌ
حِسانُ الوجوهِ ليِّناتُ السَّوالفِ[1]

ويجمع حجل الفزاري عددًا من الصفات المفضلة للمرأة الجاهلية:

يا هندُ إحدى الخُرَّدِ المِلاحِ
ذاتُ الشَّوَى والكفَلِ الرَّداحِ
واللونِ لونِ البيضةِ اللياحِ[2]

وقال أبو ذؤيب الهذلي :

ترى حَمَشًا في صدرها ثمَّ إنَّها
إذا أدبرَتْ ولَّتْ بمُكتَنِزٍ عبلِ[3]

ويجمع عنترة بن شداد في بيت واحد جملةً من المحاسن الجمالية في المرأة هي ثقل الأرداف ودقة الخصر وتورُّد الخدود وامتلاء الساقين وبضاضتهما، والبطن الأملس الليِّن، لطيف التثني الضامر الخالي من الاسترخاء والتهدُّل فيقول:

وردفٌ له ثِقلٌ وخصرٌ مهفهفٌ
وخدٌّ به وردٌ وساقٌ خَدَلَّجُ[4]

الوجه ولون البشرة:

أمَّا الوجه فقد مال العرب في الجاهليّة إلى الوجه الصافي النقيّ في بياض مائلٍ إلى السمرة، وعبّروا عن ذلك كلّه بكلمة «أدماء» والأدمة تعني السُّمرة، والأديمُ هو ظاهرُ الأرض، قال زهير بن أبي سلمى:

---

(١) ديوان المرقشين: ط ١ ، تحقيق: كارين صادر، دار صادر: بيروت ١٩٩٨، ص ٥٩ .

(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٣) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق. وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ط١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، دار صادر: بيروت ٢٠٠٣، ص ١٩١ .

(٤) شرح ديوان عنترة: ط١، تحقيق وشرح: عبدالمنعم شلبي، تقديم: إبراهيم الإبياري، دار الكتب العلمية: بيروت ١٩٨٠، ص ٣٤.

بجيد مغزلة أدماء خاذلة

من الظباء تراعي شادنًا خَرِقا [1]

وقال المرقش الأكبر مشبِّهًا الوجه بالدَّنانير بجامع اللون الذهبيِّ والاستدارة بينهما:

النشرُ مسكٌ والوجوه دنا

نيرُ، وأطراف البنان عَنَمْ [2]

كما أن العرب أحبّوا اللون الذي يخالط بياضه شيء من الصفرة فيخرج لون كلون القمر أو الدرّ يسمى «أزهر»، وقد فضَّل امرؤ القيس هذا اللون لمحبوبته في معلقته:

كبكر المقاناة البياضَ بصفرةٍ

غذاها نميرُ الماء غير المحلَّلِ [3]

ويريد أبو زيد الطائيُّ أن تكون بشرة محبوبته قد «أُشرِبت» صفرةً في بياضها، فضلاً عن ليونة جسمها وغَيَدِ جيدها فقال:

أُشرِبَتْ لونَ صفرةٍ في بياضٍ

وهي في ذاك لدنةٌ غيداءُ [4]

الشَّعر الطويل حالك السواد:

أما شَعر المرأة الجاهليّة التي أحبّه الشعراء فهو الشَّعر الطويل الأسود الحالك كالليل، فطول شعر الأنثى وشدّة اسوداده من عناصر الجمال في المرأة الجاهليّة. يقول امرؤ القيس:

وفرعٍ يزيّنُ المتنَ أسودَ فاحمًا

أثيثٍ كقنوِ النخلةِ المتعثكل

---

(١) الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط ١، ج ١، تخريج: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية: بيروت ٢٠٠١، ص ٢٤٥.

(٢) ديوان المرقشَين: ط ١، تحقيق: كارين صادر، دار صادر: بيروت، ١٩٩٨، ص ٦٨.

(٣) حسن السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، المعلقة، ص ١٥١.

(٤) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا
تضلُ المدارَى في مثْنىً ومرسلِ[1]

ومن خلال الشّعر الجاهلي، نجد أنّ العرب لم يميلوا إلى الشّعر الناعم المستقيم، بل إلى السّبط المتموّج.، وربّما استحسنوا إرسالها بعض الغدائر في مقدّمة رأسها، والصّفات المفضلة لديهم لشَعر المرأة هي الطول والسواد والفزارة، قال معن بن أوس المزني :

ووحفٍ يُثنّى في العقاص كأنّه
عليها إذا دنّت غدائرَها كرمُ[2]

الخدّ والحواجب والعيون :

يمثل الخدّ جزءًا أساسيًّا من شكل الوجه ويعطيه جماليته، وقد استحسن الجاهليون فيه الملاسة والطول، «الأسالة»، والتورُّد، أمَّا العيون فكانت توصف بالسَّعة والنَّجل، وتستعار من «المها» بقر الوحش والغزلان، وقد جمع امرؤ القيس الوصف الجماليَّ المثاليَّ للخدِّ والعيون في أحد أبيات معلقته فقال:

تصدُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتّقي
بناظرةٍ من وحش وَجْرَةَ مُطفلِ[3]

كما كثر في الشعر الجاهليّ وامتدَّ ذلك في الشعر العربي بمختلف عصوره، وصف العيون بالحَوَر، وهو شدَّة سواد الحدقة مع شدَّة بياض العين كما وصفها عبيد بن الأبرص:

وأوانسٍ مثلِ الدُّمَى
حورِ العيونِ قدِ استُبينا[4]

---

(١) السندوبي: المصدر السابق نفسه، ص ١٥٠.
(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.
(٣) السندوبي: المصدر السابق نفسه، ص ١٤٩.
(٤) ديوان عبيد بن الأبرص: ط١، تقديم وشرح وتعليق: محمد حمود، دار الفكر اللبناني: بيروت ٢٠٠٠، ص ١٠١.

ولا بدَّ أن تكون الحواجب مرسومةً كحرف النون، وهذه الحواجب كما يصفها عمرو بن أحمر الباهلي، حرف نونٍ، ولكن الكاتب أبدع في خطّه:

وحــاجــبٍ كــالــنُّــونِ فــيــه بَــسْــطــةٌ
أجـــادَه الـكـاتـبُ خـطًّـا بـالـقـلـم[1]

الأنف الأقنى:

أنف المرأة العربيّة الجاهلية الأمثل من خلال الشِّعر، هو الأقنى، الشّبيه بالقناة أو بالرمح، مستقيمٌ، مرتفعٌ وسط القصبة، ضيّق المنخرين، يقول معن بن أوس المزني:

واقــنــى كــحــدّ الــسـيـف يــشــربُ قـبـلـهـا
وأشــنــبَ رفـــاقِ الـثـنـايـا لـه نـظـمُ[2]

الثغر المنوّر، والأسنان الناصعة، والشفتان السمراوان:

أمّا ثغر المرأة في الشعر الجاهلي فهو برّاقٌ منوَّرٌ كزهرة الأقحوان، وأسنانها بيضاء كالدُّر، ليس فيها تراكُبٌ أو زيادة، وليس هناك تبادلٌ في منابتها، ريقها كسُلاف الخمرة، أو كالشَّهد، يصف امرؤ القيس الثغر فيقول:

بــثــغــرٍ كــمــثــل الاقــحــوان مــنــورٍ
نــقــيّ الــثــنــايــا أشــنــبٍ غــيــرِ أثــعــل[3]

وقد جمع ابن إسرائيل الشاعر الجاهليُ اليهودي، العديد من صفات المرأة المفضلة لدى الجاهليين حين قال:

وعَـــدَتْ بــوَصْــلٍ والــزمـــانُ يُــسَــوِّفُ
حـــوراءُ نــاظــرُهــا حــســامٌ مــرهَــفُ

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٧.

نشوانةٌ صهباءُ مَنْهَلُ ثغرِها

ثرٌّ وريقتُها سُلافٌ قَرْقَفُ [1]

ولا بدَّ أن يكون الثغر باردًا عذبًا ذا رائحةٍ طيِّبةٍ حتى في أوقات السَّحر، وأن تكون الأسنان بيضاء كالبرد ومنظومةً كاللؤلؤ والدُّر، غير متراكبةٍ ولونها غير حائل، قال امرؤ القيس:

كأنَّ المُدامَ وصَوْبَ الغمامِ

وريحَ الخُزامَى ونَشْرَ القُطُرْ

يُعَلُّ به بَرْدُ أنيابها

إذا طرَّبَ الطائرُ المستَحِرْ [2]

ومن الثغر تبقَّى وصف اللثة والشفتين، فيُفضَّل أن تكون اللثة حمراء، ورقيقةً غير متضخِّمة، أمَّا الشفاه فقد وصفت بالحُوَّة واللَّمَى وباللعَس، وهو الميل إلى السمرة وسميت (لمياء)، وكانت تُسَفُّ بالإثمد، قال طرفة بن العبد:

وتبسِمُ عن ألمى كأنَّ منوَّرًا

تخلَّلَ حرَّ الرملِ دِعْصٌ له ندي

سقتْه إياةُ الشمسِ إلا لِثاتِهِ

أُسِفَّ ولم تَكْدِمْ عليه بإثمِدِ [3]

النحر والعنق الطويل الأبيض:

فضَّل الجاهليّون طول الجيد وانطباق لونه ولونَ النَّحر مع لون الوجه، وأن تكون التَّرائب مصقولةً لامعةً كالمرآة، وفي هذا المعنى قال امرؤ القيس:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ

ترائبها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٢) السندوبي: مصدر سابق، ص ٩٦.

(٣) ديوان طرفة بن العبد، الطبعة العربية الثانية، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين، و بيروت: مؤسسة الدراسات العربية، الطبعة العربية الثانية، ص ٢٦ .

وجـيـدٍ كـجـيـدِ الـرئـمِ لـيـس بـفـاحـشٍ
إذا هـي نـصَّـتـهُ ولا بـمـعـطَّـلِ [1]

الصدر والترائب والثدي:

قال عمرو بن كلثوم في معلقته واصفًا محبوبته بالعفاف، وتحصين ثديها الأبيض الرَّخص الشَّبيه بحُقِّ العاج، عن أكفِّ اللامسين:

وثـديًـا، مـثـلَ حُـقِّ الـعـاجِ، رخـصًـا
حَـصـانًـا، مـن أكـفِّ الـلامـسـيـنـا [2]

ويبدو أن لون العاج لونٌ متواترٌ ومتَّفقٌ عليه كلونٍ مفضَّلٍ لترائب المرأة وصدرها الأملس الخالي من أيِّ غضونٍ أو تجاعيد، قال المثقب العبدي:

ومـن نـهـبٍ يـلـوحُ عـلـى تـريـبٍ
كـلـونِ الـعـاجِ لـيـس بـذي غُـضـونِ [3]

ويزاوج الأعشى بين كموب الثدي على الصَّدر وإشراقة الثغر المنير كالصباح:

قـد نَـهَـدَ الـثـديُ عـلـى نـحـرهـا
فـي مُـشـرِقٍ ذي صَـبَـحٍ نـائـرٍ [4]

وفي «القصيدة اليتيمة» التي تنسب لسبعة عشرٍ شاعرًا، ورد وصفٌ شفَّافٌ للترائب وهي موضع القلادة، وللنَّحر وهو أعلى الصَّدر، يقول دوقلة المنبجي:

وكـأنَّـمـا سُـقِـيَـتْ تـرائـبـهـا
والـنَّـحـرُ مـاءَ الحُـسـنِ إذْ تـبـدو [5]

---

(١) السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٩.

(٢) التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٢٥٨.

(٣) ديوان المثقب العبدي: مصدر سابق، ص ١٥٨.

(٤) الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١١٣. كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل، ط ٢، بيانة: مطبعة آدلف هلوهوسن، ١٩٩٣، ص ١٠٤.

(٥) القصيدة اليتيمة: برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، ط٣، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد: بيروت ١٩٨٣، ص ٣١.

اليد والأصابع والمرافق والمعاصم:

اختلف الشعراء الجاهليون في جمال اليد، فبعضهم فضَّل اليد الموشومة، إذ كان الوشم سائدًا آنذاك، ومضطردًا في الشعر الجاهلي، قال بيهس الغطفاني:

وُشِمَتْ مَذارِعُه بوشمٍ بينَها
خللٌ، كما وَشَمَ الأكفَّ عذارى[1]

ورأى بعض الشعراء كعبيد بن الأبرص، أن اليد الخالصة من الوشم أجمل:

وإنَّها كمهاة الجوِّ ناعمةً
تدني النَّصيفَ بكفَّ غيرِ موشومة[2]

وبعض الشعراء كان محايدًا في مسألة الوشم، يذكره للتشبيه ليس إلا، قال طرفة بن العبدفي مستهلٍ معلقته:

لخولةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد
تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليدِ[3]

ووصف زهير بن أبي سلمى دار حبيبته الراحلة كأنها مراجع وشمٍ في عروق معصم:

ودارٌ لها بالرقمتينِ كأنها
مَراجعُ وشمٍ في نواشرِ معصمِ[4]

وشُبِّهت الأصابع بمساويك الإسحل، وأن تكون لطيفةً ليست بكزَّةٍ أو غليظة، ووُصِف لونها بلون العنم والعندم، وهي دقيقةٌ كأساريع الكثيب المعروف بـ «ظبي»، قال امرؤ القيس :

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٢) محمد حمود: ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٩٣.

(٣) درية الخطيب ولطفي صقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٤) الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، مصدر سابق، ص ٢٢٦. وانظر: التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ١٣٤.

وتعطو برخصٍ غيرِ شثنٍ كأنه
أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ[1]

وكثيرًا ما شدَّد الشعراء على لين الأصابع وطولها ولونها، فقد وصف النابغة الذبيانيُّ أصابع «المتجردة» زوجة النعمان بن المنذر، بأنها تكاد تنعقد للطافتها ولينها، وأن كفَّها مخضَّبٌ كلون العنم وأصابعها كذلك:

بمخضَّبٍ رَخْصٍ كأنَّ بنانَه
عَنَمٌ يكادُ من اللطافةِ يعقَدُ[2]

ويمتدُّ من عضدي «دعد» لدى دوقلة المنبجيِّ ذراعان كالقصب الأسطوانيِّ، لهما مرفقان أفعمان مستديران غير بارزين وليس بهما نتوءُ عظم:

وامتد من أعضادها قصبٌ
فعمٌ زهته مَرافقٌ دردُ
ولها بَنانٌ لو أردتَ له
عَقدًا بكفِّكَ أمكنَ العقدُ
والمِعصمانِ فما يُرَى لهما
من نعمةٍ وبضاضةٍ زَنْدُ[3]

الساق والقدم والخصر والبطن:

رأى عرب الجاهلية والشعراء منهم بشكلٍ خاصٍّ، والشعراء العرب في سائر العصور، أن جمال بطن المرأة يكمن في نعومته، وشبَّهوا طيّاته بالأقمشة وبالأمواج المترقرقة، ثم ما لبث الذوق أن استقرَّ على محبّة البطن الضامر، ورأوا أن السُّرَّة مكمنٌ أخّاذٌ من مكامن الإثارة والاشتهاء عند الرجل. قال عنترة بن شدّاد:

(١) السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٥٠.
(٢) ديوان النابغة الذبياني: ط ٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٣.
(٣) صلاح الدين المنجد: القصيدة اليتيمة، مصدر سابق، ص ٣٢.

وبـطـنٌ كـبـطـن الـسّـابـريّـةِ لـيِّـنٌ

أقَـبُّ لـطـيـفٌ ضـامـرُ الـكـشـحِ مُـدمَـجُ[1]

ووصف بشر بن أبي خازم جارته بنبيلة موضع الحجلين، كنايةً عن امتلاء ساقيها :

نـبـيـلـة مـوضِـعِ الـحِـجـلـيـن خَـودٌ

وفـي الـكـشـحـين والـبـطـن اضـطـمـارُ[2]

كما رأوا أن جمال خصر المرأة يكمن في دقّته ونحوله، ورأوا جمال ساقيها في طولهما ومشيتهما، وجمال قدميها في صغرهما النسبيّ ونعومتهما، والتفاف فخذيها وامتلائهما، تمشي رافلةً في ثيابها كأنها غصنٌ يترنّح في كثيبٍ رمليٍّ ناعم، قال عنترة بن شداد:

وكـلُّ كـعـابٍ خـذلـةِ الـسـاق فـخـمـةٍ

لـهـا مَـنْـصِـبٌ فـي آلِ ضـبَّـةَ طـامـحُ[3]

وقال:

تـمـشـي وتـرفـل فـي الـثـيـاب كـأنـهـا

غـصـنٌ تـرنّـحَ فـي نـقًـا رجـراجِ[4]

وقال امرؤ القيس واصفًا محبوبته «التي لا يُرام خباؤها» بأنها ريًّا المخلخل مملوءة الساقين اللدنين الناعمين اللذين يشبهان البرديَّ المذلَّل:

هـصـرتُ بـفـودَيْ رأسـهـا فـتـمـايـلـتْ

عـلـيَّ هـضـيـمَ الـكـشـحِ ريَّـا الـمـخـلـخـل

(١) السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص٤٩- ١٥٠.

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم: ط١، قدم له وشرحه: صلاح الدين الهواري، راجعه: ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٩٧، ص ٩٣.

(٣) محمد سعيد مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ٣٠٢.

(٤) السندوبي: ديون امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٤٩ - ١٥٠.

وكشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مخصّرٍ
وساقٍ كأنبوب السّقيِّ المذلّلِ [1]

وفي «القصيدة اليتيمة» ورد وصفٌ للساق والكعب بالمقاييس العليا التي وُضِعت للجمال النسائيِّ الجاهلي، فالساق كالقضيب الغضّ السّامق النّاعم، والكعب مستوٍ لا يبين له حجم:

والسّاق خُرْعُبَةٌ منعَّمةٌ
عَبِلَتْ فطَوْقُ الحِجْلِ مُنْسَدُّ
والكعبُ أدرَمُ لا يبين له
حجمٌ، وليس لرأسِهِ حَدُّ [2]

كان هذا جانبًا من الصفات الجسدية للمرأة، وهي صفات تغنّى فيها شعراء العصر الجاهلي، ولا تزال محبوبةً ومطلوبةً لدى الشعراء إلى اليوم، مع اختلاف في ما يتعلّق بضخامة المرأة وبدانتها. ومن الطبيعيّ أنَّ هناك صفاتٍ أخرى جسديَّةً ومعنويَّةً ليس هذا مجال التوسع في سردها .

وقد أفاض الشعراء الجاهليون في بناء المشهد الجمالي للمرأة / المحبوبة سواء أكانت حاضرةً أم ظاعنة، فهي صيّادة قلوب، آسرةٌ لها، عيونها كعيون غزالةٍ صغيرة، حوراء، صوتها باغمٌ أغنّ، حيِّيةٌ غضيضة الطرف ناعسته، ثغرها بارد، أسنانها ناصعةٌ كأنها اللؤلؤ، رائعة مذاقة الفم وكأنه دائم المخالطة بالكافور الذي تمازجه المدامة، أو عُلّ بالخمرة وبماء سحابةٍ ساريةٍ، وكأنَّ بين شفاهها عبير المسك، وهي طويلة الجيد في غير إسراف، كظبيةٍ أدماء، وكدرَّةٍ زهراء من دُرر دارين، يقول الأعشى :

صادت فؤادي بعينَي مغزلٍ خذلتْ
ترعى أغنَّ غضيضًا، طرفُه خرِقا

(١) صلاح الدين المنجد: القصيدة اليتيمة، مصدر سابق، ص ٣٣.
(٢) صلاح الدين المنجد: القصيدة اليتيمة، مصدر سابق، ص ٣٣.

وبـــــاردٍ رتـــــلٍ، عـــــذبٍ مــذاقـــتُــه،
كــانمــا عُـــلَّ بــالــكــافــور، واغــتــبـقــا
وجـيـدِ ادمــــاءَ لـم تُـذعـز فـرائـضُـهـا
تـرعـى الأراكَ تَـعـاطَـى المـردَ والـورقـا
وكَــفَــلٍ كـالـنـقـا مــالـت جـوانـبُـه
لـيـست مـن الـزُّلِّ اوراكًــا ومــا انـتـطـقـا
كـانـهـا درَّةٌ زهــــراءُ اخـرجـهـا
غـوّاصُ داريـنَ يخشى دونـهـا الـغـرقـا [1]

ومشهد المرأة عند عنترة بن شداد كالقمر الطالع المبرقع بظلمة الشعر الأسود، مكحولة المقلتين حوراء، ثغرها كأس مُدام حُفَّ بالدُّرر، وسحر مقلتها أعارته للظبي ولم تستعره منه (تشبيهٌ مقلوب) وهيَ (خودٌ رداحٌ هيفاء فاتنة) إذا تجلَّت بحسنها أحرجت القمر وأخجلته وزادت عليه بهجة، بها غنَّة ومليحة الدلِّ زجّاء نقية الخد، وبها بَلَجٌ ودَعَج، حاجبها كالنُّون وثغرها مفلجٌ كزهر الأقحوان، وخدّاها ورد، وخصرها مهفهف، وساقاها ممتلئتان، وكشحاها ضامران مدمجان، وبطنها ليِّنٌ كطيّات الثوب السابري الرقيق والناعم، قبَّاء دقيقة الخصر ضامرة البطن، ومَن غير عبلة عند عنترة تستحق هذه الأوصاف الجمالية:

مـــنــــازلٌ تـطـلـعـث الـبـــدورُ بـهـا
مـبـرقـعـاتٍ بـظـلـمـة الـشَّـعـرِ
صـــادت فـــؤادي مـنـهـن جـاريـةٌ
مـكـحـولـة المـقـلـتـين بــالحَــوَر
تـريـك مــن ثـغـرهـا إذا ابـتـسـمـث
كــاسَ مـــدامٍ قــد حُــفَّ بــالــدُّرر
اعـــارت الـظـبـيَ سـحـرَ مـقـلـتـهـا
وبــات لـيـثُ الـشَّـرى عـلـى حـذر

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٢٣٠. وانظر: الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٥٢.

خَـــوْدٌ رداحٌ هـيـفـاءُ فـاتـنـةٌ

تُـخـجِـل بـالحـسـن بـهـجـةَ الـقـمـر [1]

ويقول متذكرًا عبلة :

اغـــنٌّ مـلـيـحُ الـــدلِّ أحـــورُ أكـحـلُ

أزجُّ نـقـيُّ الخـــدِّ أبـلـــجُ أدعـــجُ

لـه حـاجـبٌ كـالـنـون فـوق جـفـونِـه

وثـغـرٌ كـزهـر الأقـحـوانِ مـفـلَّـج

وردفٌ لــه ثـقـلٌ وخـصـرٌ مـهـفـهـفٌ

وخـــدٌّ بــه وردٌ وســـاقٌ خَـدَلَّـج

وبـــطـــنٌ كـطـيِّ الـســابـريَّـة لــيِّنٌ

اقـبُّ لـطـيـفٌ ضـامـرُ الـكـشـح مُـدمَـج [2]

وأول ما يبدأ طرفة بن العبدمن أوصاف المرأة في معلقته وصفها بـ (الحوَّة) وهي الحمرة الضاربة إلى السواد أو السمرة في الشفاه، فمحبوبته هنا موصوفةً بسمرة الشفاه، أو أن الحُوَّة لون بشرتها كاملة، وهذا ما يعجبه منها ويلفت انتباهه بدءًا من الثغر المحاط بهذه الشفاه يتناول الأراك كظبيةٍ صغيرة، فيقول:

وفـي الحـيِّ احـوَى يـنـفـضُ المـردَ شـادنٌ

مـظـاهـرُ سِـمـطـيْ لـؤلـؤٍ وزبـرجـد

خـــذولٌ تـراعـــي ربـربًــا بـخـمـيـلـةٍ

تـنـــاولُ اطـــرافَ الـبـريـر وتـرتـدي

وتـبـسـمُ عـــن المـــى كـــأنَّ مـنـــوِّرًا

سـقـتـه إيـــاةُ الـشـمـسَ إلا لـثـاتِـه

تـخـلـلَ حــرَّ الـرمـل دِعـــصٌ لــه نـدي

أُســـفَّ، ولـــم تــكـدمْ عـلـيـه بـإثـمـد

---

(١) عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٣- ٣٤.

ووجـــهٌ كــأنَّ الـشـمـسَ الـقـتْ رداءهــا
عـلـيـه نـقـيُّ الـلــونِ لــم يــتـخــدَّد[1]

لقد جسَّد طرفة في هذه الأبيات مشهد حبيبته في صور عدَّةٍ حاشدًا لها عناصر عديدة، بدءًا بعنصر الحيوان الجميل الذي تُشبَّه به المرأة وأحيانًا يُشبَّه بها الشادن (ابن الظبية) وهو شادنٌ خذولٌ يراعي ربربًا، وأدخل فيه عنصر المكان (الحيّ)، وعنصر النبات (المرد والبرير والخميلة)، وعنصر الجوهر والأحجار الكريمة (اللؤلؤ والزبرجد)، وعنصر الطبيعة (حُرٍّ الرمل، دعصٌ ندي، الشمس)، وشخَّص الشمس فألبسها رداءً، وأتى بعنصر اللون (أحوى وما يعنيه من سمرة وحمرة، ومنوَّرًا وضوء الشمس والنقاء والصفاء).

لقد تضافرت كلُّ هذه العناصر، وجميعها عناصر من الطبيعة، لتصف المشهد الجماليَّ لهذه المرأة المتنعمة، الذي غالبًا ما يصف به الشاعر الجاهليُّ محبوبته. ولما كان الثغر هو مفتاح المحيّا ومرآة الوجه وموضع الابتسام ومناط الحديث والغزل، وموضع التقبيل وموطن الجمال، فلقد عني به الشعراء الجاهليون ومن جاء من بعدهم، فشبَّهوا عذوبة مذاقته بالشهد وبالخمر، ووصفوه بأنه معلولٌ بالماء والمطر، وقد تكرَّرت هذه الثيمة بشكلٍ واضحٍ في القصيدة الجاهلية، إذ عبَّر الشاعر عن ريق محبوبته، وصوَّر هذا المشهد بأسلوبٍ فنيٍّ جميل، فهو عندما يرى محبوبته مفارقةً له يسترجع اللحظات الجميلة فيأخذ في وصفها، ويجد في ذلك إظهارًا لجمالها، يقول الحادرة:

وإذا تُـنــازعــكَ الـحــديــثَ رأيـتَـهـا
حـسَـنًـا تـبـسُّـمـهـا لـذيـذَ الـمَـكـرَع
كـغـريـض سـاريـةٍ أدرَّتــه الـصَّـبـا
مـن مـاء أسـجـرَ طـيِّـبِ المستـنـقـع

(1) درية الخطيب ولطفي الصقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٢٥ – ٢٧.

ظَلَمَ البطاح بها انهلالُ حريصةٍ

فصفا النطافُ لها بُعَيْدَ المُقلَعِ [1]

لَعِبَ السُّيولُ بهِ فاصْبَحَ ماؤُهُ

غَللاً تقطّع في اصولِ الخِروَعِ [2]

فَسُمَيُّ ويْحَكِ هل سمعتِ بغَدرَةٍ

رُفِعَ اللواءُ بها لنا في مَجمَعِ

إنّا نعفُّ فلا نَريبُ حليفَنا

وتكفُّ شُحَّ نفوسِنا في المطمَعِ

لقد عمد الشاعر إلى وصف ريق «سُميَّة» من خلال ربطه بماء السَّارية، ثم أخذ يفصِّل في جوانب الصورة التي رسمها لهذا الريق، حتى يضفي عليه أوصافًا جمالية، مما أعطى ريق المحبوبة صفاتٍ رائعة، يصبح فيها الريق عبارةً عن سحابةٍ مملوءةٍ بالمطر الذي يتصف بالخير والصفاء. إنَّ المزج بين صورة الرِّيق التي تفيض بالجمال والعذوبة تتمثل بصورة الماء الصافي، وإنَّ استطراد الشاعر من الحديث عن الرِّيق إلى الحديث عن المطر يعني الجمع بين عنصرين يمثلان خصب الحياة المتجدِّدة وعطاءها. يقول زهير بن أبي سلمى:

كأنَّ ريقَتَها بعدَ الكرَى اغتبقتْ

من طيِّب الرَّاحِ لَمّا يَعْدُ أنْ عَتُقا

شَجَّ السُّقاةُ على ناجودها شَبِمًا

من ماء لينةَ لا طَرْقًا ولا رَنِقا [3]

---

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم: ديوان النابغة النبياني، مصدر سابق، ص ٩٠-٩٦.

(٢) ديوان شعر الحادرة:إملاء أبي عبدالله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، ط ٣، حققه وعلق عليه: ناصر الدين الأسد، دار صادر: بيروت، ١٩٩١، ص ٤٣ وما بعدها. وانظر: المفضليات، ط ١، عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٨، ص ٣٣ وما بعدها .

(٣) الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٤٦.

تأتي هذه الأبيات في لوحة جمال المرأة، ويخصُّ الشاعر ريقها بوصفٍ فيه شيءٌ من التفصيل، فهو يشبّه الريق بالخمرة، وهذه الخمرة ممزوجة بماءٍ عذبٍ بعيدٍ عن الكدر والتلوُّث، فهو ريقٌ فيه عذوبة الخمرة بالإضافة إلى عذوبة الماء.
ومن الصور الجميلة التي ارتبط فيها وصف الرِّيق بالطِّيب وتشبيهه بالرَّوضة الأُنُف قول عنترة بن شداد:

إذ تستبيكَ بذي غُروبٍ واضحٍ
عذبٍ مقبَّلُهُ لذيذَ المَطعمِ
وكأنَّ فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ
سبَقتْ عَوارضَها إليكَ منَ الفمِ
أو روضةً أُنُفًا تَضَمَّنَ نبتَها
غيثٌ قليلُ الدِّمْنِ ليس بمَعْلَمِ
جادَتْ عليه كلُّ بِكرٍ ثرَّةٍ
فتَركْنَ كلَّ قَرارَةٍ كالدرهمِ
سَحًا وتَسْكابًا فكلُّ عشيَّةٍ
يجري عليها الماءُ لم يَتَصَرَّمِ[1]

يتحدث الشاعر هنا عن «السَّبي» الذي يمثل السلطة والهيمنة التي تمارسها المحبوبة، وهي هيمنةٌ تتجلَّى في ريقها وثغرها العطر، وينتقل بعد ذلك إلى وصف ريقها ب (الروضة الأُنُف) التي لم يسبق لها أن ارتوت، ولكن المطر هطل عليها باستمرار، مما أنتج الخصوبة والنماء، ومن هنا استطاع الشاعر أن يميِّز بين خصوبة المرأة وخصوبة المطر . لقد ربط الشاعر حضور المطر بحضور الريق،

(١) الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص٣٠٧-٣١٣. وانظر: الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ٢، مصدر سابق، ص ٨٨- ٨٩. وانظر أيضًا عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

فكما أنه مفتاحٌ للخصوبة والعذوبة، فإن ريق المرأة/الحبيبة مفتاحٌ للمتعة التي تنتج النَّماء والخصب والعذوبة أيضًا. وقد عمد بعض الشعراء إلى رسم صورةٍ تعتمد على التشبيه الدائري[1]، سعوا من خلالها إلى إبراز الارتباط الحقيقيِّ بين مشهد المرأة ومشهد الماء والمطر، يقول أبو ذؤيب الهذلي:

فما إنْ رَحيقٌ سَبَتْها التِّجا
رُ، من أذرِعاتٍ فوادي جَدَرْ

سُلافَةُ راحٍ تُريكَ القَذَى
تُصَفَّقُ في بَطْنِ زِقٍّ وَجَرّ

بمِزجٍ مِنَ العَذْبِ عَذْبِ السَّراةِ
تُزَغْزِعُهُ الرِّيحُ بَعْدَ المَطَرْ

تَحَدَّرَ عن شاهِقٍ كالحَصِيـ
ـرِ، مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ والفَيْءُ قَرّ

فَشَجَّ بهِ ثَبَراتِ الرِّصا
فِ، حتَّى تَزَيَّلَ رَنْقُ الكَدَرْ

فَجاءَ وَقَدْ فَصَّلَتْهُ الشَّما
لُ، عَذْبَ المَذاقَةِ بُسْرَ الخَصِرْ

بِأَطْيَبَ منها إذا ما النُّجو
مُ، أعنَقْنَ مثلَ هوادي الصَّدَرْ[2]

لقد رسم الشاعر صورةً لطيب رائحة فم هذه المرأة ولريقها، من خلال قرنها بالخمرة والماء، فالخمرة سبيئةٌ من (أذرعات)، نقيةٌ وصافيةٌ ممزوجةٌ بماءٍ صافٍ

---

(١) خليل إبراهيم أبوذياب: الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ط ١، دار عمار: عمان ١٩٩٩. وانظر أيضًا: عبدالقادر الرباعي: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كلية الآداب: جامعة الكويت ١٩٨٥، العدد ١٧، المجلد الخامس، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي – دراسة في الصورة، ص ١٢٤ – ١٥٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين: ج ١، صنعة: أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٩٦٥، ص ١١٥-١١٧، وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، مصدر سابق، ص ١٠٠-١٠٢.

خالصٍ ونقيٌّ من كلِّ الشوائب. وقد استطرد الشاعر من ذكر الخمرة إلى ذكر الماء الذي كان في مكانٍ مظلَّلٍ مما جعله باردًا عذبًا لم تعلق به شائبة، هبَّت عليه رياح الشمال فزادته صفاءً ونقاءً، ولكنَّ كلَّ هذه الصفات التي جعلت الماء والخمرة يتصفان بالعذوبة لم تكن تماثل صفاء المرأة ونقاءها وطيبها، إذ جعل الشاعر المرأة تتفوَّق على الماء والخمرة في هذه الصِّفات، وبخاصَّةٍ عندما استعمل أفعل التفضيل (أطيب).

إن مثل هذه الصورة الرائعة التي تجعل المرأة تتفوَّق على الخمرة والماء في الصفات التي تمتلكها تجعل منها شيئًا غير عادي، تتجاوز كونها إنسانةً من لحمٍ ودمٍ لتفتح أمام القارئ تأويلاتٍ يمكن أن تقوده إلى أبعاد ميثولوجية قارَّة وراء مثل هذه الأوصاف التي يمنحها الشاعر للمرأة، فإذا كان المطر في مشهده الكونيِّ العام يمتلك دلالات الخصب والنماء، فإن هذا المشهد أصبح هنا جزءًا من مشهدٍ أكبر وأشمل - من وجهة نظر الشاعر- هو مشهد ريق المرأة التي تتفوَّق عليه في طيبها ونقائها حتى تصبح هي الأخرى رمزًا من رموز الخصب، حتى وإن لم يصرِّح الشاعر بمثل هذا الكلام مباشرة[1].

شكَّلت هذه الأبيات مشهدًا متكاملاً من خلال اعتماد الشاعر على تقنية الصورة الاستدارية أو التشبيه الدائري، ليرسم صورةً نموذجيةً لهذه المرأة، وهي صورةٌ تتفوَّق فيها على الطبيعة بما فيها من جمالٍ ومباهج، وقد اعتنى الشاعر بتفصيلاتٍ دقيقةٍ من خلال لجوئه إلى تتبع حركة الماء حتى جاء نقيًّا من الكدر، حيث تركَّزت الصورة في النهاية على صفة العذوبة، فعذوبة الماء لا تعادل عذوبة المرأة، وإنما فاقت عذوبةُ المرأة عذوبةَ الماء وإن استويا في الخصب والنماء، وذلك عندما قال: بأطيب منها.

---

(١) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط ٢، مكتبة الأقصى: عمان ١٩٨٢، ص ٢٩٣ وما بعدها.

لقد اعتنى الشعراء الجاهليون عنايةً كبيرةً بالأوصاف الجمالية للمرأة، وتقصّوا كلَّ عضوٍ من أعضاء جسدها فوصفوه وصفًا دقيقًا، في مشاهد جماليةٍ رائعة، وعرضوا بالوصف لزينتها من جواهر وملابسٍ وأحجارٍ كريمةٍ وأنواع طيب، وأطنبوا في وصف هوادج الظعائن وألوانها ومحتوياتها، فالمرأة حوراء ذات طرفٍ ساجٍ وناعس، حييَّةٌ غضيضة الطرف مكحولته، رموشها كالسهام، ومقلتاها كمقلتي ريمٍ ونظرتها كنظرة الظبية الخذول، محاجرها بلجٌ، وبها دعَج، شبيهةٍ بالمهرة الطويلة وبها هيَف، صدرها كالمرمر أو كالمرايا المصقولة، وخدّاها أسيلان مورّدان، وثدياها كحُقِّ العاج وكرمّانتين، صفر الوشاح هضيمة الكشح والحشا، لطيفة الخصر كجديلٍ مهفهفٍ يرتفع عن الأرض إذا اضطجعت، ريًّا المخلخل ويُسمع لخلخالها صليل، وساقاها كأنبوب السقيِّ المذلَّل، تتبهر إذا نهضت لثقل أردافها، قَطوف المشية متقاربة الخطى، وهي من ظباء (وجرة)، وكنعجةٍ (مهاة) من نعاج (تبالة)، والمرأة كـ (مهاة الجوّ). ولبسها خزٌّ وحريرٌ وقطيفٌ أرجواني، وهي لعوبٌ مع الضَّجيع، وحلوة النَّشر والبديهة، تتستَّر بالحجاب المسدوف، وهي مبتَّلةٌ هيفاء، رَوْدٌ شبابها، شعرها أثيثٌ كثيفٌ أسود ناعمٌ وطويل، غدائره مستشزراتٌ إلى العلا، ومثنًى ومرسلٌ تضلُّ فيه العقاص، كالبدر المبرقع بالشَّعر، ووجهها نقيٌّ صافٍ كعين الشمس، تلبس الحليَّ في جيدها الأتلع وعلى نحرها وصدرها وفي معصميها وساقيها، وتتراوح بين الذهب والفضَّة والياقوت والجزع الظفاريِّ والدر، وهي درَّةٌ صدَفيةٌ أو دميةٌ من مرمر. وثناياها غرٌّ ناصعة البياض كشتيت الأقحوان مفلَّجةٌ ومتناسقة، مشرقةٌ وباردة، وكأن ثغرها مصطبحٌ بالمدامة ومتخالطٌ بالزنجبيل والعسل، ولثاتُها كأنها أُسفَّت بالنؤور، وشفتاها سمراء حواء، وتشاكهت مع الظباء في جمال جيدها وتلاعته، ووضوحه وإشراقه الظاهر، وجيدها إلى ذلك مزين بالسُّموط (العقود) وبالأطواق وتُظاهِرها، أي تلبس أكثر من عقدٍ في آنٍ واحد، ورائحتها كنسيم الصَّبا جاءت بريًّا القرنفل، وكالمسك ومثل فارة التاجر، وتضحي

(فتيت المسك فوق فراشها)، وهي منعَّمةٌ (نؤوم الضحى) ومخدومة (لم تنتطق عن تفضُّل)، تتأوَّد في مشيتها، وتتمايل أو تترنَّح ك (الوجي الوحل) وكالنَّزيف النَّشوان، بشرتها صفراء كالسِّيراء أو كلون اللُّجين، وقوامها رخص لين كبرديَّة الغيل عندما يكون مرتويًا من الماء وكالغصن اللدن، وبطنها ذو عُكَنٍ لطيف الطيّات غير مُفاضٍ، أي غير واسع، أقبُّ ضامر، ومتناها محطوطان أملسان مكتنزان وتشبه الشمس يوم طلوعها بالأسعُد، مليحة الدَّلّ، زجَّاء الحاجبين اللذين يشبهان النُّون، جبينها أصلت، وشبَّهوا نقاءها ونفاستها بالدرَّة النادرة التي جاهد البحَّار طويلاً للحصول عليها وشُبِّهت بالبيضة المكنونة في الدِّعص (الكثيب) وبدميةٍ صنعت من المرمر النقيِّ والمذهَّب، وهي كظبيةٍ خذولٍ ترعى النَّواصف وتنفض المرد والكباث، وأناملها طويلةٌ مخضَّبةٌ رخصةٌ تكاد للينها أن تنعقد، غير غليظة، كأنها مساويك إسحل. وهي هركولة، رعبوبةٌ، فُنُقٌ، خمصانةٌ، رَدَحٌ[1].

لقد رفع الشعراء الجاهليون صورة المرأة في أشعارهم بحيث بدت وكأنها أنموذجٌ لما يجب أن يكون عليه الحسن والجمال، فنجد تشبيه المرأة « قد تكرَّر بالدمية والشمس والغزالة والمهاة»[2] ولما كانت «الحياة الجاهلية حياةً وثنية، والدُّمى والتماثيل تصاوير لربَّاتٍ قد عبدها الجاهليون، فإن السؤال الذي يطرح نفسه «أيقدر الوثنيُّ على تشبيه المرأة بما يعبدإن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيءٌ من القداسة؟»[3] » وهل يقوى الشاعر الجاهليُّ على تشبيه المرأة

(١) حفلت دواوين الشعر الجاهلي بالأوصاف والمشاهد الجمالية للمرأة على مساحات واسعة منها. انظر على سبيل المثال: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٢١ وما بعدها، ص ٢٤ وما بعدها، ص ٣١ وما بعدها، ص ٤١ وما بعدها، ص ٦٦ وما بعدها، ص ٧٩ وما بعدها، ص ٩٣ وما بعدها، ص ١٠٥ وما بعدها، ص ١١٢ وما بعدها، ص ١٣٩ وما بعدها، ص ١٥١وما بعدها، ص ١٦٩ وما بعدها، ص ١٩٢ وما بعدها، ص ٢٠٧ وما بعدها. وانظر أيضًا: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، المعلقة وغيرها. وديوان النابغة الذبياني وديوان امرئ القيس، وديوان أبي ذؤيب الهذلي، وأشعار الهذليين، وديوان عنترة بن شداد، وشرح القصائد الجاهليات السبع الطوال، وأشعار الشعراء الستة الجاهليين.

(٢) نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها.

(٣) نصرت عبدالرحمن :المرجع نفسه، ص ١١١.

بمعبودته الشمس إن لم تكن المرأة التي ذكرها في شعره – على غير ما يبدو في ظاهرها – ذات صفة قدسيَّة عنده؟»[1]؛ لقد وصف الشعراء جماليات المرأة وصفًا ارتقى بها إلى الأسطورة، لجمالها سطوةٌ وتأثيرٌ بالغان، فلو عرضت لراهبٍ متعبِّدٍ لأغوته[2]، ونلاحظ تسلُّط جمالها على عناصر لها قدسية العبادة و (الانقطاع) لها، وقدسية الموت وهو (الانقطاع) عن الحياة، وقدسية الحياة وهي (الانقطاع) عن الموت، فلو أسندت ميتًا إلى نحرها لأحيته[3]، قال الأعشى:

لو اسنَدَتْ مَيْتًا إلى نَحرِها
عاشَ ولم يُنقَلْ إلى قابرِ
حتى يقولَ الناسُ ممَا رأوا:
يا عجبًا للميِّتِ النَّاشرِ

وهذا مقطع من قصيدة للنابغة الذبياني نرى من خلاله عناصر أساسية من المشهد الجماليِّ للمرأة في الشعر الجاهلي لم تخرج عن الأوصاف التي استقرَّ عليها عامَّة الشعراء الجاهليين:

حانَ الرحيلُ ولم تودِّع (مَهْدَدًا)
والصبحُ والإمساءُ منها موعدي
في إثرِ غانيةٍ رمتكَ بسهمِها
فأصاب قلبَكَ غيرَ أنْ لم تُقصِدِ
غنِيَتْ بذلك إذ هُمُ لكَ جيرةٌ
منها بعطفِ رسالةٍ وتَودُّد
ولقد أصابَ فؤادَه من حبِّها
عن ظهر مِرنانٍ بسهمٍ مُصرَد

---

(1) المرجع نفسه: ص ١١٣ .

(2) انظر على سبيل المثال: ديوان النابغة النبياني، ص٩٥، والسندوبي، ديوان امرئ القيس، ص ١٥١ .

(3) كتاب الصبح المنير في شعر ابي بصير: مصدر سابق، ص ١٠٥. وانظر: الطباع، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١١٣.

والنظمُ في سلكٍ يُزيِّنُ نحرَها
نهَبٌ توقَّدَ كالشهابِ الموقَدِ

صفراءُ كالسِّيراءِ أُكمِلَ خَلقُها
كالغصنِ في غُلَوائه المُتأوِّدِ

والبطنُ ذو عُكَنٍ لطيفٌ طيُّه
والنحرُ تَنفُجُه بثديٍ مُقعَدِ

مخطوطةُ المتنينِ غيرُ مُفاضةٍ
ريَّا الروادفِ بَضَّةُ المُتجرَّدِ

قامتْ تَراءَى بينَ سَجْفَيْ كِلَّةٍ
كالشمسِ يومَ طلوعِها بالأسعُدِ

أو درَّةٍ صدفيَّةٍ غوّاصُها
بَهِجٌ متى يرَها يهلَّ ويسجُدِ [1]

نظرَتْ إليكَ بحاجةٍ لم تقضِها
نظرَ السقيمِ إلى وجوهِ العُوَّدِ

سقطَ النَّصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَه
فتناولَتْه واتَّقتْنا باليدِ

بمخضَّبٍ رخصٍ كأنَّ بنانَه
عَنَمٌ يكادُ منَ اللطافةِ يُعقَدِ

تجلو بقادمَتَيْ حمامةِ أيكةٍ
بَرَدًا أُسِفَّ لِثاتُه بالإثمِدِ

كالأقحوانِ غداةَ غِبِّ سمائِه
جفَّتْ أعاليه وأسفلُه نَدي

لو أنها عرَضتْ لأشمطَ راهبٍ
عبَدَ الإلهَ صرورةٍ متعبِّدِ

(١) هذا البيت منظور فيه إلى قول المسيب بن علس:

وترى الصواري يسجدون لها ويضمُّها بيديه للنحر

لَــزَنــا لــرؤيــتِــهــا وحــســنِ حــديــثــهــا
ولَخَـــالَـــه رَشَـــــدًا وإن لــم يــرشُــد

بــتــكــلُّــمٍ لــو تــســتــطــيــعُ كــلامَــه
لَــدَنــتْ لــه أروَى الــهــضــابِ الــصُــخَّــد[1]

٣ - المرأة الظعينة (الظعائن)

جاء في لسان العرب: «ظعن: ذهب وسار، والظعن:سيرُ البادية لنجعةٍ أو حضور ماءٍ أو طلب مربعٍ أو تحوُّلٍ من ماءٍ إلى ماءٍ أو من بلدٍ إلى بلد؛... والظعينة: الجمل يُظعنُ عليه، والظعينة:الهودج تكون فيه المرأة، وقيل هو الهودج كانت فيه أو لم تكن .والظعينة: المرأة في الهودج، سميت به على حدِّ تسمية الشيء باسم الشيء لقربه منه، وقيل سميت المراة الظعينة لأنها تظعن مع مع زوجها وتقيم بإقامته كالجليسة، وعن ابن السكيت: كلُّ امرأةٍ ظعينة في هودجٍ أو غيره، والجمع ظعائن وظعْنٌ وظُعُنٌ وأظعانٌ وظُعُناتٌ، قال بشر بن أبي خازم:

لــهــم ظُــعُــنــاتٌ يــهــتــديــن بــرايــةٍ
كــمــا يــســتــقــلُّ الــطــائــرُ الــمــتــقــلِّــبُ

وكلُّ بعيرٍ يوطأ لنساء فهو ظعينة، وإنما سميت النساء ظعائن لأنهن يكنَّ في الهودج»[2] .

وكانت النساء العربيات في الجاهلية وحتى بعدها يتنقلن في الهوادج على الجمال وبخاصة في البادية، ولا يخلو بطبيعة الحال أن يكون من بينهن من تكون حبيبةً لشاعر، فيثير رحيلها في وجدانه مشاعر الفراق والألم، ويتمنى أن تزول الأسباب التي دعت إلى هذا الرحيل والفراق، اللذين سيؤديان إلى تكوُّن الأطلال

---

(١) هذا البيت منظورٌ فيه إلى بيت الشنفرى في لامية العرب:

ويركدن بالآصال حولي كأنني — من العُصم أدفى ينتحي الكيحَ أعقلُ

(٢) لسان العرب: مادة ظعن .

من ناحيةٍ أخرى، فضلاً عن الطلل النفسي لدى الشاعر ومحبوبته، ونشوء ما سيعرف في الأدب العربي بالمقدمة الطللية.

مشهد رحيل سمية عند الحادرة:

يشكل المشهد الوجدانيُّ في النصِّ الجاهليِّ رؤيةً انسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزه إلى البنية النفسية للشاعر، وللموصوف في آنٍ واحد، وخير ما يمثل هذا النموذج مقدمة «عينية» الحادرة التي يقول فيها :

بكرت سميةُ بكرةً فتمتَّعِ
وغدتْ غدوَّ مفارقٍ لم يزمعِ
وتزوَّدتْ عيني غداة لقيتُها
بلِوى العُنيزةَ نظرةً لم تنفع
وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضحٍ
صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغزال الأتلع
وبمقلتَي حوراءَ تحسبُ طَرْفَها
وسنانَ، حُرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأدمع
وإذا تنازعُكَ الحديثَ رأيتَها
حسَنًا تبسُّمها لذيذَ المكرعِ
بكرت سميةُ بكرةً فتمتَّعِ
وغدتْ غدوَّ مفارقٍ لم يزمعِ
وتزوَّدتْ عيني غداة لقيتُها
بلِوى العُنيزةَ نظرةً لم تنفع
وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضحٍ
صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغزال الأتلع

وبمقلتَي حوراءَ تحسبُ طَرْفَها
وسنانَ، حُرّةِ مُستَهَلِّ الأدمعِ
وإذا تنازِعُكَ الحديثَ رأيتَها
حَسَنًا تبسُّمها لذيذَ المكرعِ
كغريضِ ساريةٍ أدرّته الصّبا
من ماءِ أسجرَ طيّبِ المستنقعِ
ظَلَمَ البطاحَ بها انهلالُ حريصةٍ
فصفا النطافُ لها بُعَيْدَ المُقلَعِ[1]

تتجلّى المشهدية الوجدانية في هذه الأبيات عبر نسقها اللغويِّ الذي يحمل بعدًا جماليًا ونفسيًا ومعنويًا في آنٍ واحد، فالحركة الزمانية التي بدأت فيها القصيدة وهي حركة تمثل (البكور) الذي يبدو أنه يمثل نقطة الارتكاز التي يقوم أو يتأسّس عليها فراق «سمية» للشاعر، حيث أعلن عن رحيلها بدون أن يبدي أسبابًا، ولا نعرف السرَّ الكامن وراء ذلك الرحيل. ومشهد المرأة الظاعنة يوقظ في أعماق الشاعر الهواجس والأحاسيس الوجدانية التي تتمركز في نبض اللغة ودلالاتها الكامنة وراء الكلمات الواضحة .

يتألف المشهد من حركية عناصر متعددةٍ أدلُّها المرأة والشاعر والزمان والمكان والطبيعة، وكلُّها عناصر تمتزج معًا لتشكِّل نسيج المشهد الوجداني عبر لغة تخاطب الوجدان قبل أن تخاطب العقل، ولذلك بدأ الشاعرُ المشهد بإعلانه عن بكور «سمية» ورحيلها وغدوِّها الذي يعني أن إعادة «امتلاك» سمية صار ضربًا من المستحيل، فالمرأة الراحلة تشكِّل جوهر الرحلة وبؤرتها، إذ إن الحديث في الأغلب موقوفٌ عليها، لأنَّ الشاعر يستحضر أنه يشاهد محبوبته للمرَّة الأخيرة، فيحاول أن يشبع نظره منها وأن يملأ أحاسيسه بالنظر إليها .

---

(١) ديوان شعر الحادرة: مصدر سابق، ص ٤٣ وما بعدها. وانظر: المفضليات: مصدر سابق، ص ٣٣ وما بعدها .

ولذلك فإنه لا يتذكَّر المرأة فقط، وإنما يتذكَّر تفصيلات البعد المكانيِّ بعد أن تحدَّث عن البعد الزماني، بقوله «بكرت، وغدت»، والإطار الزمانيُّ والإطار المكانيُّ يشكلان بعدًا أساسيًّا في إطار المشهد، ويشكلان جزءًا مهمًّا منه، ولكن الإطارين لا يبقيان بعيدين عن الإحساس والوجدان، فعندما شاهد الشاعر سمية بـ (لوى العنيزة) فإنه لم يفوِّت الفرصة بالنظر إلى سمية، حتى إنه لم يلقِ إليها نظرة عابرة، وإنما أدام النظر، وإدامة النظر فيها نوعٌ من الاستغراق في المشاعر إلى درجة الاندماج والذوبان في الآخر.

إن الإطار المكانيَّ لم يبقَ عبارةً عن جغرافيا، وإنما سعى الشاعر إلى (شعرنة) المكان وأضفى عليه بعدًا مهمًّا ليكون جزءًا من المشهد، هذا المشهد الذي أفضى إلى التصوير الداخليِّ للمشاعر الإنسانية التي تختلج في أعماق وجدان الشاعر .

ولكن المشهد ينتقل من وصف مشاعر الشاعر إلى وصف البعد الجماليِّ للمرأة، وانعكاس هذا البعد الجماليِّ على نفسيته، ووفق هذا فإنَّ الشاعر منح سمية أبعادًا جماليةً مثاليةً تندرج ضمن الأوصاف المثالية للمرأة عند الشعراء الجاهليين، وهذا يعني أن سمية تحتل في نفسية (الحادرة) مكانةً سامية، فهو يراقب حركاتها، وعندما (تصدَّفت) أي أعرضت، فإنها أوقعت الشاعر في أسرها، وسلبت لُبَّه وقلبه، فوصف جيدها وقرَن ذلك بالغزال، مع ما للغزال عند العرب من دلالات تخفي وراءها أبعادًا ميثولوجيةً راسخةً في الوجدان الجاهلي[1]. ويتابع الشاعر الوقوف عند البعد الجماليِّ للمرأة، فبعد أن وصف جيدها، يأتي الحديث عن عيونها، فشبَّهها بعيون البقرة الوحشية، ووصف وجهها، وبعد ذلك انتقل للحديث عن كلامها ووصف ريقها ومبسمها، واستطرد إلى ربط ذلك بالمطر، وإن حديثه عن (غريض السارية) الذي أدرَّته الصَّبا مظهرٌ من مظاهر المزج بين حضور

---

(١) نصرت عبدالرحمن، مرجع سابق، ص١٠٩ وما بعدها.

المرأة الذي يكشف عن الخصب والنَّماء، وبين حضور المطر الذي يمثل حالةً من الارتواء والاطمئنان؛ ولذلك فإنَّ الاعتناء بمشهد المرأة الظاعنة لا يعني النَّقل الفوتغرافي للأشياء، وإنما يمثل حالةً من تجسيد المشاعر وإسقاطها على العالم المحيط الذي تمثل فيه المرأة جوهر المشهد.

إن المشهد يتألف هنا من عناصر عدَّةٍ هي: المرأة والشاعر، والزمان والمكان، والطبيعة، والحيوان وغير ذلك، والمزج بين هذه العناصر والتوليف بينها يجسِّد مشهدًا نابضًا بالحيويَّة والحركة: حركة المرأة وحركة الشاعر وحركة الزَّمان وحركة المكان وحركة الطبيعة وحركة الحيوان. ولا بد في هذا المقام أن نشير إلى أنَّ الوصف يمثل دورًا جوهريًّا في تشكيل المشهد، فالشاعر يشخص لنا موقفه من المرأة وينقل أوصافها بدون أن يخرج عن الإطار المرجعيِّ والثقافي الذي كان سائدًا في العصر الجاهلي .

مشهد رحيل الظعائن عند زهير بن أبي سلمى :

وإذا كان مشهد المرأة عند (الحادرة) قد مثَّل حالةً شعورية، مع ظعينةٍ واحدةٍ هي «سُميَّة»، فإنَّ مشهد «الظعائن» عند زهير بن أبي سلمى لا يقلُّ أهميةً عن ذلك، وإذا كان الحادرة قد وقف عند المرأة التي شكَّلت جوهر المقدمة الغزلية، ومثَّل رحيلها معنىً مضمرًا يعني حدوث «طللٍ ما» بشكلٍ أو بآخر، فإن مشهد الظعائن قد جاء عند زهير بن أبي سلمى بعد حديثه عن المشهد الطللي مباشرةً:

تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ
تحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جرثمِ
علَوْنَ بأنماطٍ عتاقٍ وكلَّةٍ
وِرادٍ حواشيها مشاكهةِ الدَّم
ووَرَكْنَ في السُّوبان يعلونَ متنَهُ
عليهنَّ دَلُّ الناعمِ المتنعِّمِ

وفيهن ملهى للصَّديقِ ومنظرٌ
أنيقٌ لعَينِ النَّاظرِ المتوسِّمِ

بكرنَ بكورًا واستحرنَ بسحرةٍ
فهنَّ لوادي الرَّسِّ كاليدِ للفمِ

جعلنَ القنانَ عن يمينٍ وحَزْنَهُ
ومَنْ بالقنانِ من مُحِلٍّ ومحرمِ

ظهرنَ من السوبانِ ثم جَزعْنَهُ
على كلِّ قينيٍّ قشيبٍ ومُفأمِ

كأنَّ فتاتَ العهنِ في كلِّ منزلٍ
نزلنَ بهِ حبُّ الفَنا لم يحطَّمِ

فلمَّا وردنَ الماءَ زُرقًا جمامُهُ
وضعنَ عِصيَّ الحاضرِ المتخيِّمِ[1]

في هذا المشهد توليفةٌ من العناصر المتعددة، وأوَّل عنصرٍ يأتي بعد الشاعر هو (الخليل) الذي يستحضره الشاعر ليشكِّل جزءاً من المشهد، وهذا شيءٌ يذكِّر باستحضار الرفيقين عند امرىء القيس في قوله (قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل)، إن المحاورة والمخاطبة واستحضار الخليل هنا، اقتناصٌ لإقامة حوارٍ بين الشاعر وبين خليله، وخاصةً بعد أن وصل الشاعر إلى طريقٍ مسدود، ووقفَ على الأطلال (التي لم تكلِّمه) والتي لم يستطع أن يعرفها إلا بصعوبة.

إن المشهد يُبنى هنا بناءً تدرجيًّا، أي أنَّ الشاعر ينتقل من نقطةٍ إلى أخرى ليشكِّل في النهاية مشهدًا متكاملاً، فسؤال الخليل عن الظعائن مفتاحٌ حقيقيٌّ للحديث عن الظعائن بوصفها مشهدًا، ويقدِّم الشاعر المشهد تقديمًا حركيًّا يتمثل في استخدامه للفعل، وكأنَّ القارىء لا يقرأ المشهد، وإنما يتخيَّل المشهد وكأنه

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ط٣، صنعة أبي العباس ثعلب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٧، ص٣٣ وما بعدها. وانظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط ١، ج ١، ص ٢٢٥. وانظر أيضًا: الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط ٥، تحقيق وتعليق: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٢٤٤ – ٢٥١. وانظر كذلك: لويس شيخو، شعراء النصرانية، ص ٥١٤ – ٥١٥.

شريطٌ سينمائي. ففي معظم الأبيات استخدم الشاعر الفعل الذي يجسِّد الحركة تجسيدًا واضحًا، فقال: (تحمَّلنَ، علون، وركّن، بكرن، استحرن، جعلن، ظهرن، نزلن، وردن، وضعن).

إن حركية الفعل وتناميه هنا تجسِّد أسلوب الشاعر في بناء المشهد، فأوَّل شيءٍ يتحدَّث عنه هو تحمُّل الظعائن فوق جرثم، وهذه هي نقطة الانطلاق، وهنا يجب أن تُذكر الأماكن على أنها جزءٌ من الإطار العام الذي يتشكَّل منه المشهد، ويتحدَّث بعد ذلك عن الثياب التي كانت تُغطَّى بها الهوادج، وهي ثياب تمثل مؤشِّرًا جديدًا يتشكَّل منه المشهد، وهو المؤشِّر اللونيُّ، إذ جعل لون الثياب يشبه لون الدم، ولماذا (الدم) دون غيره، إن الاختيار هنا مبرَّر، وخاصةً عندما يوضع هذا البيت ضمن الإطار الكلِّي للقصيدة، فالقصيدة تقوم على الاندثار والموت والحرب والقتل، وتستلهم أحداث حرب (داحس والغبراء)، إنَّ صورة الدم التي استحضرها زهير للون الثياب هي صورة دماء القتلى الذين راحوا ضحية هذه الحرب التي دارت بين عبسٍ و ذبيان.

وينتقل الشاعر إلى حركيةٍ جديدةٍ هي الحركية المتمثلة بالفعل (وورَّكن) ويذكر اسم مكانٍ جديدٍ هو (السوبان)، ولا يفوته أن يصف النساء الظاعنات بالإغراق في الدلِّ والرَّفاهية والنَّعيم. إنَّ الصورة الجمالية للنساء فيها انعكاسٌ وجدانيٌّ إيجابيٌّ على نفسية الناظر أو المشاهد. ولذلك استحضر الشاعر (الصديق، والناظر) ليكونا معينًا له على تصوير المشهد بأسلوبٍ غير مباشر.

وبعد أن تحدَّث الشاعر عن الإطار المكانيِّ (العلياء والسوبان) يمزج في البيت الخامس بين البعد المكانيِّ والبعد الزماني، فيقول: بكرنَ و استحرن، فهنَّ لوادي الرَّسِّ كاليد للفم، فالظعائن تعرف أين طريقها، وكيف أنها أصبحت قريبةً من وادي الرَّس.

وينسج الشاعر خيوط المشهد من العناصر الإنسانية والزمانية والمكانية والأشياء الأخرى، فيتحدَّث عن (القنان) الذي جعلته الظعائن عن يمينهن، ويذكر ذلك من أجل أن يبيِّن مَن بالقنان من مُحلٍّ ومُحرم، فالمحلُّ والمحرم إشارتان واضحتان إلى القتال والحرب، وهذا ما يؤكِّد أنَّ صورة الظعائن عند زهير لم تستطع أن تتخلَّص من صورة الحرب التي أدَّت إلى القتل والموت وسفك الدماء. ولنلاحظ الإشارة الخفية والتعبير الدقيق في قوله (جعلن القنان عن يمينٍ وحَزنه)، حيث يشير إلى تجنُّب الظعائن لـ (حَزنِه) أي للأماكن الغليظة الوعرة فيه، مما يعني سلوكهنَّ الأماكن السهلة المدروبة بدلاً منها، وهذه بداية الإيحاء في القصيدة بضرورة ان يسلك المتحاربون الدرب الأسهل وعقد الصلح، بدلاً من استمرار الحرب وهي الدرب الأصعب .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى (السُّوبان) الذي ذكره في البيت الثالث من المشهد، فيقول (ووركن) أي ثنين أرجلهنَّ في الهوادج، ليؤكِّد ويبيِّن كيف قطعته الظعائن وهنَّ مستريحات، ويتجلَّين بأبهى الحلل وأجمل الصُّور. ويشكِّل البيت الثامن من المشهد صورة العهن المصبوغ بالأحمر الذي شبَّهه بـ (حُب الفنا) ذي اللون الأحمر. وهذا البيت يجسِّد مع البيت السابق الذي ذكر فيه صورة الدم حالةً شعوريةً خاصةً لم تستطع أن تفارق مخيلة زهير في القصيدة، وهي صورة الدم الذي يمثل القتل الناتج عن الحرب. ولكنَّ المشهد لا يظلُّ محصورًا في الأفق الأحمر، وإنما يتجاوز ذلك ويتخطاه إلى لونٍ جديدٍ هو اللون الأزرق الذي يمثل صفاء الماء. والوصول إلى الماء يعني الوصول إلى الحياة بعد الموت الذي خيَّم على الديار كما هو واضحٌ في المقدمة الطللية .

لقد تشكَّل هذا المشهد من حركيةٍ قائمةٍ على الوصف، لكنه ليس الوصف الجامد، وإنما الوصف القائم على الحركة، والدليل على ذلك تكرار الشاعر للفعل الماضي في معظم الأبيات، إذ إنَّ المشهد يتشكَّل من نقطة بدايةٍ تتمثل بالفعل

(تحمّلن) ونقطة نهايةٍ تتمثل بالفعل (وضعن)، مما يعني انتهاء الرحلة. فالمشهد لم يتشكّل من وصفٍ جامدٍ وثابت، وإنما انبنى في جوهره بناءً حركيًّا يتمثل من خلال تكرار الفعل الذي مثَّل أهمية الحركة في تأليف المشهد ونسج خيوطه.

إن شريحة الظعائن تُعنى بالتفصيلات الدقيقة، ولكنها تفاصيل هيمنت عليها الحركة في تكرار الأفعال التي أدَّت إلى تنامي الأحداث حتى انتهى المشهد انتهاءً معقولاً ينسجم مع البنية الكلية للنَّص .

مشهد رحيل فاطمة والظعائن عند المثقب العبدي:

وتمثل لوحة الظعائن في قصيدةٍ للمثقب العبديّ[1]، مشهدًا ذا أهميةً كبيرةً على مستوى رؤية النَّص، التي مثَّلت فيها المرأة الظعينة ضمن كوكبةٍ من الظعائن جوهر المشهد، يقول المثقب العبدي:

لمن ظُعُنٌ تَطالَعُ من ضبيبٍ
فما خرجتْ من الوادي لحينِ

تبصَّرْ هل ترى ظعُنًا عجالاً
بجنب الصَّحصحان إلى الوجين

مررنَ على شَرافِ فذاتِ هجلٍ
ونكَّبنَ الذرانح باليمين

وهنَّ كذاك حين قطعن فلجًا
كأنَّ حمولهنَّ على سفين

يُشَبَّهنَ السفينَ وهنَّ بُخْتٌ
عُراضاتُ الأباهرِ والشؤون

(١) انظر: الصيرفي: ديوان شعر المثقب العبدي، مصدر سابق، انظر القصيدة كاملة، ص ١٢٦ وما بعدها. وانظر أيضًا: شرح ديوان المثقب العبدي، عائذ بن محصن بن عبدالقيس: ط ١، جمع وتحقيق وشرح: حسن حمد، دار صادر: بيروت، ١٩٩٦، ص ٥٤ – ٥٥. وانظر كذلك: المفضليات: مصدر سابق، ص ٢٨٠ – ٢٨١. وهناك اختلاف في ترتيب بعض الأبيات وفي حركاتها .

وهنّ على الرجائز واكنات
قواتل كلِّ أشجعَ مستكين

كغِزلانٍ خَذَلنَ بذات ضالٍ
تنوشُ الدانياتِ من الغصون

ظهرنَ بكِلّةٍ وسدلنَ أخرى
وثقّبنَ الوصاوصَ للعيون

أرينَ محاسنًا وكننَّ أخرى
من الأجياد والبشر المصون

ومن ذهبٍ يلوح على تريبٍ
كلون العاج ليس بذي غضون

وهنّ على الظلام مُطلّبات
طويلاتُ الذوائبِ والقرون

إذا ما فُتْنَه يومًا برهنٍ
يعزُّ عليه لم يرجع بحين

بتلهيةٍ أَريشُ بها سهامي
تَبُذُّ المرشِقاتِ من القطين

علَونَ رباوةً وهبطن غيبًا
فلم يرجعنَ قائلةً لحين

فقلتُ لبعضهنّ، وشُدّ رحلي
لهاجرةٍ نصبتُ لها جبيني

لعلّكِ إنْ صرمتِ الحبلَ مني
كذاك أكونُ مُصحِبَتي قروني

يتشارك هذا المشهد الذي يصوِّر المرأة الراحلة وأترابها مع مشهد زهيرِ بن أبي سلمى السابق في أمورٍ عدَّة، أولها مخاطبة الخليل، واستخدام أسلوب

الاستفهام، وجعل بعض الأماكن على يمين الرحلة، ووصف الهوادج. لكنه يمتاز عنه في لجوء الشاعر إلى وصف البعد الجماليِّ للمرأة. ولذلك فإنَّ أيَّ مشهدٍ يتألف من صورٍ متعددة، وهذه الصور هي التي تشكِّله وتبني معماريَّته وتؤلِّف بين أجزائه .

جاء هذا المشهد بعد حديث الشاعر العنيف والصارم لفاطمة التي تركته وارتحلت عنه، ولذلك افتتح المشهد بسؤالٍ إنكاري، وكأنه يستنكر رحيل فاطمة. ولكنه يتابع رحيلها ويضعه في إطار قالبٍ مشهديٍّ، فهو يحتفل بالمشهد احتفالاً كبيرًا، وإنَّ وصف موكب فاطمة الراحلة يعني بالنسبة للشاعر أشياء كثيرة، وهي أنَّ المشهد لم يُنقل نقلاً حرفيًا، وإنما جاء نقله ممزوجًا بالعاطفة الإنسانية. فمخاطبة الصديق استحضارٌ واضحٌ لإنسانٍ يتقنَّع الشاعر به من أجل أن يعاين التفصيلات والأمور التي يريد له أن يراها .

في هذا المشهد تركيزٌ واضحٌ على عنصر الحركة، وهي الحركة السريعة (ظُعُنًا عِجالاً)، وقد ارتبطت هذه الحركة بعنصرٍ آخر مهمٍّ من عناصر هذا المشهد وهو عنصر المكان، حيث يمثل الإطار الذي جرت الحركة في مجاله وأفقه، فذكر الشاعر عددًا لا يُستهان به من الأماكن مثل: الصَّحصحان، الوجين، ذات هجل، الذَّرانح، فلج، ذات ضال، رياوة، غيب، وهذه الأماكن شكلت الإطار الذي تشكلت فيه عناصر المشهد الأخرى. وعمد الشاعر إلى عنصر التشبيه من أجل أن يوضِّح الصور، فشبَّه الجِمال بالسُّفين، والنِّساء بالغزلان، وعظِام الصَّدر بالعاج .

ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل صوَّر أيضًا الصِّفات المعنوية للنساء الظاعنات، وهذا يدلُّ على أنه لا يتحدث عن امرأةٍ واحدة، لأن المرأة لا ترحل وحدها، وإنما ترحل ضمن إطارٍ جماعيٍّ، وهذا نقيض رحلة الشاعر التي يقوم بها منفردًا على ناقته القويَّة، وينتقل الشاعر إلى رسم الصور الجمالية للمرأة وللهوادج، ولكنه يستطرد في وصف الأبعاد الجمالية التي تمثلها النساء. فقد تحدَّث عن جمالها

الجسديّ وصفاتها المعنوية، وهي صفاتٌ تأثيرها يأسر أشجع الرجال، وهي ظالمة، والشاعر يرفض الظلم .

وفي ختام المشهد أكَّد الشاعر أن المرأة مُصِرَّةٌ على رحلتها ومفارقةٌ له، وهي مفارَقةٌ تمثلت في قوله (علون رباوةً) ولكن ثمة فرقًا بين ظعائن زهير وظعائن المثقب، فزهير جعل الظعائن تصل إلى هدفٍ ما، وهو هنا الماء، لكن المثقب لا يعرف أين حطَّت ظعائنه رحالها. واغتنم الشاعر الفرصة لإبلاغ فاطمة رسالةً تبيِّن مبدأه الإنساني وهو مبدأ المعاملة بالمثل.

إن من يقرأ هذا المشهد قراءةً متعمِّقةً يدرك كيفية التسلسل في الانتقال من جزئيةٍ إلى أخرى ومن موقفٍ إلى آخر. فإذا ما عاين بدايات الأبيات فإنه يجد الإشارة إلى عنصر الحركة، والإيقاع كما في قوله: مَرَرْنَ، وهنَّ يشبهن، وهنّ كغزلانٍ، ظهرن، أرين، كنَّ، وهنَّ، بتلهيةٍ، علون، فكلُّ الكلمات هذه تنتهي بحرف النون، وهو الذي شكَّل قافية القصيدة.

إن إصرار الشاعر على مثل هذه البدايات أضاف إلى المشهد إطارًا إيقاعيًّا في بدايات الأبيات ونهاياتها، مما هيَّأ له أن يرسم مشهدًا سرديًّا استطاع فيه تصوير الأبعاد والعناصر التي تمثل الإطار المشهدي، فالمشهد يمثل لوحةً متكاملة العناصر، تهتمُّ بالتفصيلات ورسم حالةٍ إنسانيةٍ مثلَّها موقف الشاعر من المرأة الراحلة. وإلى جانب هذه الصور ارتبط مشهد الظعائن الراحلة بمشهد السَّفين الماخرة في الماء، وهي ثيمةٌ استقرَّ عليها كثيرٌ من شعراء الجاهلية، كما نرى في «حائيَّة» عبيد بن الأبرص، والظعائن في هذه القصيدة يُصَوَّر رحيلهنَّ بصيغة الجمع كما هو الحال في قصيدتي زهير بن أبي سلمى والمثقب العبدي:

تَأمَّلْ خَليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ
يَمانِيَةٍ قد تَغْتَدي وَتَروحُ

كَـعَـوْمِ الـسُّـفْـنِ فـي غَـــوارِبِ لُجَّـةٍ
تُـكَـفِّـئُـهـا فــي مــاءِ بِجْـلَـةَ ريـحُ
جَـوانِـبُـهـا تَـغْـشَـى المَـتـالِـفَ أَشْـرَفَـتْ
علَيْهِنَّ صُـهْـبٌ مِـنْ يَـهـودَ جـنـوحُ [1]

وقد تشكل هذا المشهد من عناصر عدَّةٍ ألفَّت نسيجه، أولها (الخليل) الذي استحضره الشاعر ليكون جزءًا من المشهد، وليتقنَّع به في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، ويشكل الخليل/الشاعر العنصر الإنسانيَّ الأول في المشهد ككل، ثم يأتي العنصر الإنسانيُّ الثاني وهن (الظعائن)، وهناك العنصر الإنسانيُّ المسكوت عن ذكره وهو (بحَّارة السُّفين) والذي سيظهر في قوله (صهبٌ من يهود)، ويربط الشاعر ما بين العنصر الحيوانيِّ في الحركة (الجِمال) والعنصر المائيِّ (السُّفين) وبين العنصر المكانيِّ (غوارب لُجَّةٍ، في ماء دجلة) والعنصر المكانيِّ الآخر المسكوت عنه وهو (الصحراء) برابط خطورة السَّير في المكانين وخشية الغرق والضياع فيهما .

على أن عنصر الحركة يلعب دورًا في نسج المشهد ويمدُّه بالحيوية، فالظعائن أو جِمالها (تغتدي وتروح) والسفين (تعوم) والريح (تكفئها) في ماء دجلة، وجوانبها (تغشى) المتالف.

إن تشبيه حركة الظعائن التي تقطع الفيافي والمفاوز بعوم السُّفين، إلحاحٌ من الشاعر على تصوير مشهد حركة الجِمال وقرنها بعوم السفين، إذ إن السفن التي تتعرَّض لأمواج البحر وحركة الريح يكون مسيرها خاضعًا لطبيعة المنطقة التي تسير فيها، وكذلك الجمال (سفن الصحراء) التي تحمل هوادج الظعائن، فهي قد تتعرَّض للهلاك والتعب كما تتعرَّض السفن للغرق والخطر. ولكن اختيار الشاعر لمثل هذه الصورة، يعكس ما يدور في لاوعيه من حنينٍ للحبيبة الظاعنة، كما يحنُّ إلى الماء، والحبيبة والماء على حدٍّ سواء يعني كلٌّ منهما سببًا للحياة، ومصدرًا

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٣٠ .

للعطاء والخصب والنَّماء والاستقرار، هذا إلى جانب أنَّ حديث المرأة مثل انهلال الغيث، ورائحتها مثل نسيم الصبا وريًّا القرنفل، ومشيتها كالسَّحابة لا ريثٌ ولا عجل، وغير ذلك من التشبيهات الجامعة بين المرأة جسمًا وحركة ورائحة وحديثًا وبين عناصر المشهد المائيِّ المختلفة.

مشهد رحيل هريرة عند الأعشى:

وقد صوَّر الأعشى المرأة تصويرًا فنيًّا، جعل أبياته تشكِّل لوحةً متكاملةً تموج بألوانٍ وحركاتٍ متعددة، يقول :

ودِّعْ هريرةَ إنَّ الركبَ مرتحلُ
وهل تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ

غرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضها
تمشي الهُوينى كما يمشي الوجي الوجِل

كأنَّ مِشيتَها من بيت جارتها
مرُّ السحابةِ لا ريثٌ ولا عجَلُ

تسمع للحليِ وسواسًا إذا انصرفتْ
كما استعانَ بريحٍ عِشرِقٌ زجِلُ

ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها
ولا تراها لسرِّ الجارِ تختَتِلُ

يكادُ يصرعُها لولا تشدُّدُها
إذا تقومُ إلى جاراتِها الكسلُ

إذا تعالجُ قِرنًا ساعةً فترَتْ
وارتجَّ منها ذنوبُ المتنِ والكفَلُ

صفرُ الوشاحِ وملءُ الدرعِ بَهكنَةٌ
إذا تأتَّى يكاد الخصرُ ينخزِلُ[1]

---

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس، مصدر سابق، ص ٤١ - ٤٢. وانظر: الطباع: ديوان

يبدو البيت الأول مفتاحًا للدخول إلى عالم المشهد، فالشاعر ينقل لنا المشهد الكليَّ لرحيل هريرة، ورحيلها لا يكون فرديًّا وإنما هو رحيلٌ جماعي، وعند الرحيل يتحوَّل الشاعر إلى مصوِّرٍ يريد أن يلتقط اللحظات الأخيرة التي يصوِّر فيها حبيبته الراحلة. فهو لا يستطيع أن يتحمَّل لحظة الرحيل، ولا يطيق الوداع، ولكن هذا الموقف يستدعي منه تشكيل الصورة الجمالية لمحبوبته، وعادةً ما تكون هذه الصورة صورةً مثالية .

لقد كان هذا البيت إنشائيًّا في شطريه، بدأ الشطر الأول بصيغة الأمر (ودِّع) وبدأ الشطر الثاني بصيغة السؤال الإنكاريِّ (وهل تطيق)، فلقد حاول الشاعر في صدر هذا البيت أن يبدي الصَّلابة والتماسك في مواجهة الموقف، وإن كانت عبارة (إنَّ الركب مرتحل) تشي بضعفه الإنسانيِّ المتواري خلف فعل الأمر، والذي يأبى ختام هذا المطلع الاستهلاليِّ إلا أن يكشفه من خلال الأسلوبين الإنشائيين الواردين فيه على عجَلٍ: (ودِّعْ .... وهل تطيق وداعًا أيها الرجل)، إنَّ السؤال المتلوَّ بالنداء في عجز هذا البيت قد جعلا النقاد يعدُّون من خلال هذا الأسلوب، صدر هذا البيت مطلعًا رجوليًّا، بينما يعدُّون عجزه شبيهًا من أقوال مخنثي العقيق[1] .

إن المشهد هنا يقتنص أعضاء الجسد، ليتحوَّل الجسد إلى بلاغةٍ نصيَّةٍ يلتقط الشاعر عناصرها بعين الرسام والفنان الذي ينقل الأشياء ويرسمها بدقةٍ متناهية، فالشاعر مفتونٌ بالجسد الأنثوي يصوِّره تصويرًا فنيًّا رائعًا. وهو مغرمٌ بتعداد الصفات ورسمها، فيصف محبوبته بصفاتٍ منها: بياض البشرة وطول الشَّعر والأسنان ناصعة البياض.

الأعشى، فاروق الطباع، مصدر سابق، ص ١٧٣ - ١٧٤. وديوان الأعشى، ط ١، شرح وتقديم: يحيى شامي، دار الفكر العربي: بيروت، ، ٢٠٠٤، ص ١٤٩ - ١٥٠، وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٣٢٩ - ٣٣٢ .

(١) وادٍ قرب المدينة المنورة ازدهر فيه الغناء والترف مع بدايات العصر الأموي وانتقال الخلافة إلى دمشق.

إن هذه الصورة الجسدية ثابتةٌ لا حراك فيها، ولكن الشاعر ينتقل إلى رسم حركتها ويبيِّن هدوء الحركة، وحتى تكتمل الصورة والهيئة يستعين الشاعر بالتشبيه، فحركة محبوبته وقورةٌ (تمشي الهوينى) وشبَّهها بحركة الرجل الذي يشتكي ضعفًا في قدميه، أو أنه وَجِلٌ مما هو مقدمٌ عليه وماشٍ إليه، أو كأنه يمشي مشيةَ المتثاقل السّائر في الطين للدلالة على الهدوء والرزانة .

ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يضيف إلى الصورة الحركية بعدًا جديدًا حين يصوِّر مشيتها بمرِّ السَّحابة، وهذه الصورة تكاد تكون نموذجية، إذ لابدَّ من تحليل العلاقة بين المرأة والسحابة، فحركة المرأة والسحابة حركةٌ تشي بالمطر والنَّماء والخصب والحياة. وإذا كان الشاعر قد اعتمد في تصوير المشهد على العين، فإنه يشغل حاسَّةً أخرى يستغلُّ فيها حاسَّة السَّمع، وذلك عندما صوّر الصَّوت الذي يصدر عن حليها، وهي صورةٌ سمعيةٌ تتضاف إلى الصورة البصرية ليؤكد الشاعر البعد الجماليَّ للمرأة .

إن اعتماد الشاعر على عنصر التشبيه قد جعل المشهد ذا بعدٍ تعدُّدي، وتعدُّدية عناصر المشهد تعني إضفاء عنصري الحيوية والحركة، ولذلك يأتي البيت الخامس ليصوِّر الشاعر فيه أبعادًا جماليةً ومعنويةً في آنٍ واحد، فالجيران يستبشرون حين ينظرون إليها، لأنها لا تسترق السمع، ولا تسعى بينهم بالنَّميمة والقيل والقال، لذلك فهم يهشُّون لمقدمها ولا يبدون ضيقًا أو تبرُّمًا وإعراضًا عندما يرونها. ويمضي الأعشى مواصلاً رسم المشهد :

يكادُ يصرعُها لولا تشدُّدها
إذا تقومُ إلى جاراتِها الكسلُ
إذا تعالجُ قِرنًا ساعةً فترت
وارتجَّ منها ذنوبُ المتن والكفل

مـلءُ الـوشـاحِ وصـفـرُ الـدرعِ بـهكـنـةٌ
إذا تـأتّـى يـكـاد الـخـصـرُ يـنـخـزل

صـدّت هـريـرةُ عـنـا مـا تـكـلّـمـنـا
جـهـلاً بـأم خُـلَـيْـدٍ حـبـلَ مـن تـصـل

أأن رأت رجـلاً أعـشـى أضـرَّ بـه
ريـبُ المـنـونِ ودهـرٌ مُـفـنِّـدٌ خَـبِـل

نِـعـمَ الـضـجـيـعُ غـداةَ الـدجـنِ يـصـرعُـهـا
لـلـذة المـرءِ لا جـافٍ ولا تَـفِـل

هِـركـولـةٌ فُـنُـقٌ دُرمٌ مـرافـقُـهـا
كـأن أخـمـصَـهـا بـالـشـوك مـنـتـعِـل

إذا تـقـومُ يـضـوعُ المـسـكُ أصـورةً
والـزنـبـقُ الـوردُ مـن أردانـهـا شَـمِـل[1]

ويركّز الشاعر على الحركة في كونها جزءًا مهمًّا من المشهد، فيصوِّر الأبعاد الدالَّة على نعيمها وترفها، فهي مكسالٌ بطيئة الحركة، وإذا ما عالجت قِرنًا فإنَّ بعض أجزاء جسدها تهتزُّ وتتحرك. ويمضي الشاعر في رسم البعد الجماليِّ للمرأة، فيصوِّر بعد تركيزه على الحركة بعدًا جديدًا هو دقَّة خصرها وسعة أردافها وامتلاء جسمها، وكأنه في هذا يرسم أيقونةً تمثل البعدين الجماليِّ والنفسيّ، ويبدو أن المشهد الأنثويَّ هنا يترك آثاره في نفسية الشاعر الذي لا يفتأ يدخل المشهد ليقوم بدورٍ أساسيّ، إذ يتحدَّث عن نفسه كيف أصابته نوائب الدهر ومصائبه، وهي مصائب أدَّت إلى صدود المحبوبة عنه، جهلاً لدى هريرة بقيمته، وحيرةً من أمِّ خُلَيْدٍ في اختيار «حبلَ من تصل»؛ ويمضي الشاعر في تبيين صفاته، وهي في موازاة صفات المرأة لا تكاد تساوي شيئًا .

---

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٤٢ - ٤٣. وانظر: الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٧٤-١٧٥.

ويعود الشاعر إلى إتمام صورة محبوبته، فيعدّد صفاتها وكأنه رسامٌ بارعٌ إذ يصفها بأنها: (هركولةٌ، فُنُقٌ، دُرّمٌ مرافقها)، وحتى تكتمل الصورة الجمالية فإنه يستعين بالتشبيه ليرسم عالمًا يدلُّ على الجمال والترف عندما قال: (كأن أخمصها بالشوك منتعل)، للدلالة على ما تتمتّع به من نعومةٍ وترفٍ متناهيين، يجعلان مشيتها المتناهية في الأنوثة كمن لبس الشوك نعلين له.

لا يخفى أن الشاعر قد انزلق إلى متاهات التخبُّط والارتباك عندما أسرف في (الأوصاف والمشاعر الحسية) في هذه الأبيات، (الضَّجيع، يصرعها للذة، هركولة، فنق، مرافقها، جافٍ، تفل)، وهذا ما يبدو لنا، فهل كان الشاعر هنا يستذكر – على سبيل التعويض عن الرحيل – لذاذته معها وتعاملهما في أثناء الأمور الحسية مما استوجب ألفاظًا وسياقاتٍ كهذه؛ وقد يزول العجب في إيراد الألفاظ الحسيَّة هنا، إذا عرفنا طبيعة الأعشى أوَّلاً، وإذا ما علمنا أن هريرة قينةٌ من قيان بشر بن عمرو بن مرثد[1]، وليست من حرائر النساء، مما يعطي الشاعر حريَّةً أوسع في التغزُّل بها بما يشاء من الألفاظ .

ولكنه يعود إلى حسِّه الفنيِّ الأصيل ليستكمل المشهد في سياقاته الأجمل، ويزيل ما قد يعلق في خلد المتلقي من الأبيات السابقة، فيعمد إلى الاستعانة بحاسة الشمِّ متجاوزًا بذلك حاسة البصر، وخاصةً عندما يجعل رائحتها تنتشر في آفاقٍ كثيرةٍ عند نهوضها أو قيامها. ثم يضيف إلى ذلك مشهد الزنبق الذي يضفي بعدًا جماليًّا. ولذلك تشتغل هنا أكثر من حاسة في تشكيل المشهد الأنثوي، تبدأ بحاسة النظر مرورًا بحاسة السمع وانتهاءً بحاسة الشم، لترسم هذا المشهد الجماليَّ والنفسيَّ الذي تكتمل صوره ودلالاته عندما يقول الأعشى :

مـا روضــةٌ مـن ريـاض الحـزن معشبةٌ
خـضـراءُ جـادَ عليـهـا مُـسـبـلٌ هـطِـلُ
يـضـاحـكُ الـشـمـسَ مـنـهـا كـوكـبٌ شـرِقٌ
مــؤزَّرٌ بـعـمـيـم الـنـبـتِ مـكـتـهـلُ

---

(١) ناصرالدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٣١ وما بعدها .

يـومًـا بـاطـيـبَ مـنـهـا نـشـرَ رائـحـةٍ
ولا بـاحـسـنَ مـنـهـا إذ دنـا الأُصُـلُ[1]

إن الشاعر يستطرد هنا ليشكل نوعًا خاصًا من التشبيه، إذ يقوده الحديث عن العطر إلى إجراء مقارنةٍ بين طيب الرَّوضة وطيب المحبوبة، فيرسم روضةً طال نباتها بعد أن هطل عليها مطرٌ قويٌّ وهي ذات لونٍ أخضر حتى أن النبات الطويل والماء (كوكبٌ شَرِق) يضاحكان الشمس، ومع كلِّ هذا فرائحة الرَّوض تعجز عن أن تجاري رائحة المحبوبة، وليست بأجمل منها إذا دنا الأصيل. وهنا يكتمل المشهد ليرسم الشاعر صورةً نموذجيةً لمحبوبته، من خلال التشبيه الدائري، واختتامه بقوله (بأطيب منها).

لقد استعان الأعشى بمعطيات الطبيعة في الأرض والسماء من رياضٍ ونباتٍ وزهرٍ ومطرٍ وشمس، وحشدها معًا في ائتلافٍ مدهشٍ يعود بالمحبوبة الظاعنة إلى صورتها المثلى.

مشهد رحيل سُليمى والظعائن عند امرئ القيس:

وسنعرض لمشهدٍ آخر للمرأة الظعائن ركَّز فيه الشاعر على عنصرٍ هامٍّ من العناصر التي تعشقها المرأة المنعمة، هو عنصر الأطياب بأنواعها وعلى اختلاف أصولها، وعنصر الجواهر، وعناصر مكانيةٍ وطبيعيةٍ ونباتيةٍ كثيرة، وشبَّه المرأة الظاعنة في هودجها مع أترابها بثلاثة تشبيهاتٍ هي: التشبيه بحدائق الدوم والتشبيه بالسفين المقيَّر والتشبيه بالنخيل، وقد اتخذ الشاعرَ الجاهلي هذه التشبيهات «تيماتٍ» دائمةً لوصف الظعائن في لحظاتٍ زمانيةٍ بعينها، ثمَّ صارت وصفًا ممتدًّا في بناء صورةٍ لا تخلو من عناصر ثلاثةٍ هي: الزمن والتقابل والحركة[2]. يقول امرؤ القيس وهو في طريقه إلى قيصر الروم:

(١) كتاب الصبح المنيرفي شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص٤٣ وانظر، الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٧٥.

(٢) إبراهيم عبدالرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٩٧ .

سما بكَ شوقٌ بعدما كان اقصرا

وحلّتْ سُليمى بطنَ قَوٍّ فعرعرا

كِنانيةٌ بانتْ وفي الصَّدرِ ودُّها

مجاورةٌ غسّانَ والحيَّ يعمُرا

بعينيَّ ظُعْنُ الحيِّ لما تحملُوا

لدَى جانب الأفلاجِ من جنبِ تيْمَرَى

سما بكَ شوقٌ بعدما كان اقصرا

وحلّتْ سُليمى بطنَ قَوٍّ فعرعرا

كِنانيةٌ بانتْ وفي الصَّدرِ ودُّها

مجاورةٌ غسّانَ والحيَّ يعمُرا

بعينيَّ ظُعْنُ الحيِّ لما تحمّلُوا

لدَى جانب الأفلاجِ من جنبِ تيْمَرَى

فشبهتُهم في الآلِ لمّا تكمّشوا

حدائقَ دَوْمٍ او سفينًا مُقيَّرا

أو المُكرَعاتِ من نخلِ ابنِ يامنٍ

دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يلينَ المُشقَّرا

سوامقَ جَبّارٍ أثيثٍ فروعُهُ

وعالَيْنَ قِنوانًا من البُسْرِ أحمرا

حمَتْه بنو الربداءِ من آلِ يامنٍ

بأسيافهم حتى أقرَّ وأوقِرا

وأرضى بني الربداءِ واعتمَّ زهوُهُ

وأكمامُهُ حتى إذا ما تهصَّرا

أطافت به جيلانُ عند قِطاعِهِ

تردَّدُ فيه العينُ حتى تحيَّرا

كـأنّ نُمَـى سقـفٍ علـى ظهـرِ مرمـرٍ
كسا مزبدَ السّاجوم وَشْيًا مصوَّرا
غـرائـرُ فـي كِـنٍّ وصَـوْنٍ ونَـعـمـةٍ
يُحَلَّيْـنَ ياقوتًا وشـذرًا مُفقَّرا
وريـحَ سنًا فـي حُـقَّـةٍ حِـمْـيَرِيَّـةٍ
تُـخَصُّ بمفـروكٍ مـن المسكِ أذفَـرا
وبـانًـا وألُـوِيًّـا مـن الـهـنـد ذاكـيًـا
ورنـدًا ولُـبْـنَـى والـكـبـاءَ المـقـتَّـرا
غلَقنَ برهـنٍ مـن حبيبٍ بـه ادَّعـث
سُليمى فامسى حبلُها قد تبتَّرا
وكـان لـهـا فـي سـالـف الـدهـر خُـلَّـةٌ
يُسارق بالطرف الخبـاءَ المُسَتَّرا
إذا نـال مـنـهـا نـظـرةً رِيـعَ قـلـبُـه
كما ذعَرَتْ كأسُ الصَّبوحِ المخمَّرا
نـزيـفٌ إذا قـامـتْ لـوجـهٍ تمايلتْ
تُراشي الفؤادَ الرَّخصَ الاّ تخـتُّرا
السـمـاءُ امـسـى ودُّهـا قـد تـغـيَّـرا
سنُبدِلُ إنْ ابدلْتَ بالودِّ آخَرا
تـنـكـرتُ اهـلـي الصـالحـين وقـد أتـتْ
على خَمَلَى خُوصُ الركابِ وأوْجَرا
فـلـمـا بـدا حَـوْرانُ والآلُ دونَـهُ
نظرتَ فلم تنظرْ بعينَيْكَ منظرا
تـقـطَّـعَ أسـبـاب الـلـبـانـة والـهـوَى
عشيَّةَ جاوزنا حماةَ وشيـزرا

بِسَيْرٍ يضِجُّ العَوْدُ منه يمُنُّهُ

أخو الجَهدِ لا يَلوي على مَن تعذَّرا

ولم يُنسِني ما قد لقيتُ ظعائنًا

وخَمْلاً لها كالقَرِّ يومًا مُخدَّرا

كأثلٍ من الأعراضِ من دون بيشةٍ

ودونَ الغَميمِ عامداتٍ لِغَضْوَرا [1]

هذا مشهد للظاعنة / الظعائن احتشدت في نسجه عناصر كثيرة: أوَّلها العنصر الإنسانيُّ المتمثل بالشاعر نفسه عندما بدأ بتوجيه الخطاب في صدر البيت الأول إلى نفسه فقال (سما بكَ) وخصَّ نفسه بالشوق العالي الذي تركه وهو قادرٌ عليه، لأنه اختار أن يسعى في ثأر أبيه، وهجر في سبيل ذلك النساء والطيب والخمر، وها هو يقول قصيدته وهو في طريقه إلى قيصر الروم. ولكنه لا ينسى أشواقه وعواطفه القديمة مع العنصر الإنسانيِّ الثاني في هذا النص المتمثل بـ (سُلَيمى)، ولذلك لم يتأخر في ذكرها وإنما جاء به في عجز البيت الأوَّل. فكما هو ظاعنٌ إلى قيصر في بلاد الروم، فسليمى ظاعنةٌ من موطنها (قبيلة كنانة) ضمن ركبٍ من الظعائن، وها هي تجاور قبيلة «يعمر» عند ماء غسّان، وهو الماء الذي سُمِّي الغسانيون باسمه؛ ونرى هنا كيف أن الشاعر يربط عناصر المشهد من خلال المقابلة والحركة، فمحبوبته راحلةٌ لمجاورة غسان، كما أنه هو راحلٌ عبر أراضي الغساسنة إلى أرض حلفائهم الروم. ويستمرُّ العنصر الإنسانيُّ مذكورًا في هذا النصِّ فيعطيه حركيةً تمور في أماكن كثيرةٍ وتتمثل في: ابن يامن، آل يامن، بنو الربداء، جيلان، إضافةً إلى الظعائن والشاعر وصديقه المرافق له في الطريق إلى بلاد الروم وهو الشاعر عمرو بن قميئة .

---

(١) حسن السندوبي: شرح ديوان امرىء القيس، ص ٨٣ – ٨٧. وانظر: الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٥٦ – ٥٩ .

أما العنصر المكانيُّ فكاد أن لا ينقطع وروده على مساحة كلِّ بيتٍ من أبيات النص: بطن قوٍّ، عرعر، ماء غسان، حيِّ يعمُر، حوران، حماة، شيزر، الأفلاج، قيمرى، الصفا، المشقر، سقف، الساجوم، بيشة، الغمير، الأعراض، غضْور. وهكذا نرى مدى اتساع العنصر المكانيِّ بين أودية (قوّ والساجوم)، ومواقع ماء (غسان والأفلاج وبيشة والغميم وغضور) وأقاليم (حوران) وحصون وقلاع (الصفا والمشقَّر وشيزر) وبلدات (عرعر وحماة) وجبال (سقف والساجوم وخَمَلَى وأوجر)، على أنَّ هناك أسماء أماكن أخرى ذُكرت في النص بشكلٍ صريحٍ أو مكنيٍّ ومضمر، فعندما يذكر نخيل ابن يامنٍ أو آل يامنٍ أو يذكر (جيلان) وهم قومٌ من الدَّيلم كان كسرى يتخذهم عمالاً في البحرين ليتعهدوا نخله ويصرموه، فإنَّ ذلك يعني الإشارة إلى البحرين وهَجَر وفارس، وعندما يقول (حقَّةٌ حِمْيريَّةٌ) فإنه يشير إلى اليمن، ويشير إلى الهند ضمنًا عندما يذكر إنتاجها من الأطاييب والعطور التي تتزيَّن بها الظعائن المنعَّمات. ولعلَّ الشاعر يذكر هذا الحيِّز المكانيَّ مترامي الأطراف، الممتدَّ من (نجد) إلى (القسطنطينيَّة)، ليتواءم مع نفسه المشتتة بين ظعن الحبيبة (سليمى) وبين فقده لأبيه وسعيه لنيل ثأره، من خلال الاستعانة بملكٍ بعيدٍ وغريبٍ عن الشاعر في كلِّ شيءٍ، بُعدَ مضارب امرئ القيس في نجد، عن قصور هرقل الروم في القسطنطينية، سواء أكان ذلك في عنصر القرابة والقومية، أم في العادات والطَّبائع، أم في عناصر المصلحة التي تدفع كلَّ فريقٍ باتِّجاه الآخر.

إنَّ سفر الشاعر عبر الصحارى الفقيرة في الماء، وبخاصةٍ قبل أن يلتحق بإقليم الشام الذي تتوافر فيه المياه بشكلٍ أفضل، وكذلك رحلة الظعائن، يفضي به إلى ذكر مواقع ماءٍ عديدة، فنراه يذكر ماء غسَّان والأفلاج وبيشة والغميم وغضْور، لعلها تروي ظمأه إلى أمرين: الأول رحيل المحبوبة والبعد الزمانيُّ والمكانيُّ عنها، وكذلك ما ينتج عن ذلك من أبعادٍ نفسية، ومعاناته ظمأً آخر، هو ظمؤه للوصول إلى قيصر، مدفوعًا بظمئه الأشدِّ للأخذ بثأر أبيه الملك حجر من قاتليه بني أسد.

كان العنصر المائيُّ ولا يزال هاجسًا لسكّان الصحارى، لذلك نرى الشاعر قد مزج بين المشهد المكانيّ للماء الحقيقيّ والماء المتخيَّل، فبعد ذكره للأماكن المائية الحقيقية، نراه يذكر الآل وهو السَّراب الذي يتخيَّله المسافر في الصحراء ماءً، فها هو يشبِّه ركب الظعائن بحدائق الدَّوم المحاطة بالماء أو كسفنٍ عائمةٍ في لجَّة الماء، ويرى الآل مرَّةً أخرى في سهل حوران، فهل كان الشاعر يرى في عقله المضمر أو بحاسَّته الشعرية، أنَّ رحلته ستؤول إلى فشلٍ وسراب، بل إلى عدميَّةٍ في نهاية المطاف، عندما يمرض وتوافيه المنية ويدفن غريبًا في أنقرة .

لم يكن عنصر الطبيعة في هذا المشهد مقتصرًا على عناصر جغرافيةٍ جامدة، وإنما شاركت في بنائه عناصر الطبيعة من ماءٍ ونبات، فهوادج الظعائن في الآل كحدائق شجر الدَّوم، ونخيل ابن يامنٍ مغروسٌ في الماء وهو نخيلٌ فتيٌّ وعالٍ (سامقات) وفروعه غزيرة، ربما كشَعر سليمى، وأعذاقه مرتفعةٌ وبُسرُه أحمر، وهو نخلٌ قويٌّ وكامل الحمل، وتمَّ بُسرُه الأحمر والأصفر فنضج واكتمل، وأكمامه بارزةٌ خرجت من قلب النخلة وهو في حالة تئنُّ وتدلٌّ نحو الأرض لغزارة حمله وإثماره، والنخل بهذا المشهد النباتيِّ الجميل قد أصبح متعةً للناظرين، فهل كان الشاعر في وصفه لتكامل النخلة وسموقها وحملها وإثمارها يومىء للمرأة وبخاصَّة سليمى وأترابها من الظعائن، بأنهنَّ يتشابهن والنخيلَ في الجمال والعطاء والخصب، فالشاعر «يشبه الظعن بالسفن والشجر والنخلة، ليحقق لصورته الحركة واللون والضخامة، ويبدأ برسم صورة للحمولة وما عليها، مستعيرًا لها صورة حدائق الدوم التي تعظم في مرآة العين، لأن الآل يرفع أشخاص الأشياء ويحيل سيرها إلى ما يشبه سير السفينة في الماء. ويلحُّ الشاعر على هذه الصورة من خلال متابعته لوصف النخيل بأنها مغروسةٌ في الماء، مما يجعل منها نخلاً أنعم وأطول وأكثر إثمارًا؛ ثم يشبِّه ما على الهوادج من الصوف الأحمر والأصفر بهذه النخلة وما فيها من تمرٍ اختلفت ألوانه؛ إلى غير ذلك من معاني القوة والحركة والضخامة والجمال[1]».

---

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد: مرجع سابق، ص ١٩٦ .

أولى الشاعر عنايةً خاصةً للعنصر اللوني، حين شبَّه الظعائن بحدائق الدوم (اللون الأخضر والبنِّي)، ثمَّ بالسفين المقيَّر (لون الخشب واللونان الأزرق والأسود)، ثمَّ بالنخيل (اللون الأخضر ولون بُسره الأصفر والأحمر)؛ فالأحمر والأصفر هما أهمُّ لونين تستخدمهما المرأة في زينتها؛ كما أنه هنا عندما ربط المرأة بالنخلة، أشار إلى قامة المرأة/النخلة الطويلة وهي صفةٌ من الصفات الجمالية المطلوبة في المرأة، كما أنها شبِّهت هنا بشجرةٍ لها «ذمَّةٌ» ومقامٌ عند العرب، حتى أنهم سمَّوها «العمَّة»[1] .

لقد وصف المشهد النساء الظاعنات بصورة المرأة الأنيقة المنعَّمة، فحشد لذلك العناصر المناسبة كعنصر الحجارة الثمينة (المرمر) المحفوظة في بيوت العبادة ليُنحت منه، وعنصر الحجارة والمعادن الكريمة (الياقوت والذهب) ليتزينَّ به، دلالةً على الغنى والتنعُّم، ولأدوات التطيُّب (الحُقَّة الحِميريَّة)، وعناصر الأطياب من (السَّنا والمسك المفروك والبان والألوي والرَّند واللبنى والكباء) ليتطيَّبن بها، وشبَّههنَّ بالدُّمى المصنوعة من الحجر والمرمر المصوَّر على أجمل صورةٍ والمزينة بصبغ الساجوم الأصفر، وهكذا مزج اللونين الأبيض (الرخام) والأصفر (الساجوم) ليخرج باللون الطبيعيِّ لبشرة المرأة المنعمَّة الجميلة، وهنَّ إلى ذلك شابّاتٌ صغيراتٌ لم يتمرَّسن في الحياة، مكنوناتٌ ومصوناتٌ ومنعَّمات، ومن عائلاتٍ غنية، والدليل على ذلك تحليهن بعقود الياقوت والذهب، وتطيُّبهنَّ بأغلى أنواع العطور من الهند واليمن. لقد تعاضدت هذه العناصر جميعها لتبني مشهدًا جماليًا متكاملاً للظعائن بعامةٍ ولمحبوبة الشاعر بصورةٍ خاصة .

وفي البيت الرابع عشر من المشهد يعود الشاعر إلى ما بدأ به، يعود إلى الشوق والحب، إلى الحبيب وهو الشاعر نفسه، والمحبوبة/سليمى من بين الظعائن، ويرى أن حالهنَّ حال الرَّهين العالق برهنه، فكلُّ واحدةٍ منهنَّ رهينة حبيب، كما أنَّ

---

(١) انظر: القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦، ص ٢٣٨ .

الحبيب رهينٌ لها، وبهذه الرحلة قد ينقطع بينهما حبل التواصل. ويذكُر هنا سليمى بخليلٍ قديم لا يعدو أن يكون – الشاعر نفسه –، حيث كان يخالسها النظرات عبر خبائها، فإذا جادت عليه بنظرةٍ سبَّبت له فزعًا في قلبه شبيهًا بالفزع الذي يسبِّبه اصطباح الخمرة للثمل. وهي فَزِعةٌ من أن تقع في هواه، فتعاني من الهوى، ويصف مشيتها إذا قامت لأمرٍ تريده بأنها كمشية النشوان من السُّكر، ترشق قلب الشاعر بنظراتها، وترجو قلبها أن لا ينخدع أو يضعف أو يفتر أمام الشاعر، فنحن إزاء مشهد فَزَعٍ متبادلٍ بين الشاعر وسليمى، يتجاذبان فيه عاطفتيهما، ويخشيان من منزلقات الحب، فهو يخشى أن يخسر المحبوبة، وهي تحاول بقوةٍ أن لا تقع في شراك ذلك الحب .

وهذا يلجىء الشاعر في البيت التالي لمخاطبة (أسماء) عندما استشفَّ أنَّ حبَّها له قد تغيَّر، ويلجأ إلى تهديدها بالمعاملة بالمثل، وإبدالها بأخرى. فإن قرأنا (أبدلتَ) بفتح التاء سينعكس المشهد كلُّه من تهديد الشاعر للمحبوبة، إلى تهديد المحبوبة للشاعر، ودليل هذا كلمة (آخَرا) في قافية البيت، وفي هذا البيت الذي هو نهايةٌ لجزءٍ من مشهدٍ إنسانيٍّ هو مشهد الحب القائم على عنصرين: الحبيب والمحبوبة، نرى الشاعر وكأنه يعود إلى البدء، فيجعله بيتًا مشطورًا، ومن جانبٍ آخر لا يسخو بتسمية سليمى موضوعًا لهذا التهديد، وإنما يوجهه إلى أسماء، لتتعظ به سليمى، على طريقة (إياكِ أعني واسمعي يا جارة) .

ومع كلِّ ما صادفه الشاعر في رحلته من الأهوال، فإنه لم ينسَ الظعائن بل عاد إليها في البيت الثالث والعشرين من القصيدة، ولم يتخلَّ عن وصفهنَّ بمزيدٍ من الترف في مكوِّنات هوادجهنَّ المستورة، وحرص على أن يشبِّههنَّ بتشبيهٍ آخر، غير حدائق الدَّوم أو السَّفين المقيَّر، فهنَّ هنا يشبهن شجر الأثل الذي يكثُر على مشارف الأماكن الغنية بالماء، وهو في كلِّ الأحوال مصرٌّ على تشبيههنَّ بأشياء مثمرةٍ، أو آلاتٍ تحمل الخير والخصب .

لم يكن العنصر الزمانيُّ بوضوح العنصر أو العناصر المكانية، بل لم يتطرَّق الشاعر إليه بشكلٍ مباشر، فالزمان هنا مفقودٌ أو لا حساب له لدى شخصٍ كثير الأماني، وهي أمانٍ بعيدة المدى صعبة التحقق، وكلٌّ ما يرشح من الزمن لا يعدو استشفاف وقت ظهور الآل والسَّراب في حَرِّ الظهيرة أو وقت احمرار التمر أو وقت اكتمال زهوه باللونين الأحمر والأصفر، ووقت ظهور أغلفة الطَّلع وخروجها من قلب النخلة، ووقت قطاف ثمر النخيل، وكلٌّ هذا ينبىء بأنَّ العنصر الزمانيَّ مخبوءٌ وراء هذه العوامل ولكنه فصل الصيف في كلِّ الأحوال .

لقد أضفى امرؤ القيس على هذا المشهد أبعادًا كونيةً وطبيعيةً وجماليةً كثيرة، ليخرج بصورةٍ تتناسب ومحبوبته وأترابها من الظعائن، كما أضفى عليه حركيةً من بدء رحلته هو إلى بلاد الروم، ورحلة الظعائن إلى ديارٍ جديدة، إلى موَران الأقوام من بني الريداء، إلى قوم جيلان وبني يامن، في حركةٍ تتناسب مع ما يمور في نفسيته من قهرٍ وفرقةٍ وإحباط، وما يحيط به من ظروفٍ ومخاطر، أدَّت في نهايتها بالنسبة للشاعر ورفيقه على الأقل، إلى نقيض هذا المشهد الجماليِّ، فقد مات الأول بالسم وهو عائدٌ، ودفن في جبل عسيب، بينما لم يُعرف مصير رفيقه .

٤ - المرأة العاذلة

«العذْل: اللَّوْم، والعَذَل مثله. عَذَلَهُ يعذِلُهُ عَذْلاً .

وعذَّله فاعتذَل. وتعذَّل: لامه فقبل منه وأعتب. والاسم: العَذَل، وهم العَذَلة، والعُذَّال والعُذَّل. والعواذل من النساء: جمع العاذلة، ويجوز العاذلات. وعن ابن الأعرابي: العَذْل: الإحراق، فكأن العاذل أو اللائم يحرق بعذله قلب المعذول. ومن تقليبات (عذل) (لذع) فاللذع: حرقة كحرقة النار، وقيل مسُّ النار وحِدَّتها. ولذعه بلسانه: أوجعه بالكلام. إن العذل الذي يعني الإحراق تارة واللوم تارة أخرى يدل على مدى تأثير العذل على الإنسان بعامة وعلى الشاعر بخاصة.

ورجل عذّال، وامرأة عذّالة: كثيرة العذل. وعاذل: هو شهر شوال في الجاهلية. ورجل مُعَذَّل: أي يُعَذَّل لإفراطه في الجود، شُدِّدَ للكثرة». وجاء في اللسان: «اللوم، واللوماء واللوَمة، واللائمة: العذل». «والمُلَوَّم: الذي يُلام كثيرًا للمبالغة»[1]. واللوم يجري على الأمر القبيح كما هو على الإفراط في الأمر الحميد إذا زاد عن حدوده. ويتلازم العذل واللوم في الشعر الجاهليِّ بصورةٍ لافتة، وأحيانًا يقترن اللوم باللحي، واللحي يزيد في شدَّته عن اللوم ويدخل حيِّز المشاتمة والمخاصمة، كقول عبيد بن الأبرص:

هبَّتْ تلومُ وليست ساعةَ اللاحي
هلّا انتظرتِ بهذا اللوم إصباحي
قاتلَها اللهُ تلحاني وقد علِمتْ
أني لنفسيَ إفسادي وإصلاحي[2]

وتتفق ألفاظ: العذل واللوم واللحي من حيث الدلالة العامة لها، فقد يكون العذل لومًا أو لحيًا، وقد يكون اللوم عذلاً أو لحيًا، وقد يكون اللحي عذلاً أو لومًا، لكن موقف العاذل يختلف في دلالته العامة عن موقفي اللائم واللاحي، فالموقف في اللوم أشدُّ من العذل، أما اللحي فيكون أقرب إلى المخاصمة وفيه معاني التقبيح واللعن والمشاتمة .

ويبقى العذل في كثيرٍ من النُّصوص الشعرية الجاهلية يتقنَّع بنوعٍ من المناصحة، وأحيانًا يصل درجة الغيرة أو الشماتة والعدول عن جادَّة المناصحة الصادقة أو الخوف على ذات المعذول في نفسه أو في ماله .

ومن خلال النصوص الشعرية الجاهلية، نرى أن العذل يصدر عن عاذلةٍ واحدة، غالبًا ما تكون زوج الشاعر وأحيانًا تكون ابنته او صاحبته، كما في قول امرىء القيس:

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة عذل، لوَم، لحى .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ٣٥ .

فـبـعـضَ الـلـــوم عــاذلـــتـي فـإنـي

سـتكفيـني الـتـجـاربُ وانـتـسـابـي [1]

وقد يصدر عن عاذلتين، كما في قول حاتم الطائي :

وعــاذلــتَــيْنِ هـبُـتـا بـعـد هـجـعـةٍ

تـلـومـانِ مِـتـلافًـا مـفـيـدًا مُـلَـوَّمـا [2]

وقد يصدر العذل عن عددٍ من العواذل أو العاذلات، ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

فـمـنـهـنَّ سـبـقـي الـعــاذلاتِ بشـربـةٍ

كُـمَـيْـتٍ مـتـى مـا تُـعْـلَ بـالمـاء تـزبـد [3]

وأحيانًا يعذل الشاعر نفسه بنفسه، كقول الصمَّة القشيري:

واعـــذلُ فـيـه الـنـفـسَ إذ حـيـلَ دونَـه

وتـأبَـى إلـيـه الـنـفـسُ إلاّ تـطـلُّـعـا [4]

وفي نصوصٍ قليلةٍ بل نـادرة، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَخِّم في الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التأنيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعلَّ الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطًا قويًا أو أنه يتلقَّى عذلها نفسيًّا أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سنرى الرجل يُخاطَب ب (عذَّالة) ربما من باب المبالغة وربما من باب التحقير وتصغير الشأن، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيمًا ونداءً ب (أعاذلَ). يقول تأبَّط شرًا :

بـل مـــن لـــعـــذالَـــةٍ خــذالـــةٍ أشِـــبٍ

حـــرَّقَ بـالـلـوم جـلـدي أيَّ تحـراق

(١) السندوبي: شرح ديوان امرىء القيس، مصدر سابق، ص ٦٤ .

(٢) حنا نصر الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص٨١.

(٣) ديوان طرفة بن العبد: الطبعة العربية الثانية، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين. بيروت: مؤسسة الدراسات العربية، الطبعة العربية الثانية، ص ٤٦.

(٤) الصمة بن عبدالله القشيري: الديوان، جمعه وحققه: عبدالعزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي: الرياض، ١٩٨١، ص ١٠١.

يقول أهلكت مالاً لو قنعت به
من ثوب صدقٍ ومن بزٍّ وأعلاق

ثم يقول بعد هذا البيت مباشرة جاعلاً العاذل امرأة :

عاذلتي إنَّ بعضَ اللوم معنفةٌ
وهل متاعٌ إن ابقيتُه باقي [1]

فنرى هنا الشاعر وقد نسي أو تناسى أنه يخاطب عاذلاً رجلاً فينتقل إلى مخاطبة العاذلة الأنثى، ربما تحقيرًا للرجل العاذل أو تقليلاً من شأنه، أو إراحةً لنفس المعذَّل .

لقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسمِّيه صراعًا جدليًّا بين الشاعر الجاهليِّ والمرأة، عاكسًا بصورةٍ أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنا) الأعلى لذاته أو (الأنا) الأسفل لها، سواء أكان هذا الجدل مُتخَيَّلاً أم واقعيًّا، وفي كلِّ الأحوال، فإنَّ ظاهرة العاذلة تعكس معاناةً واقعيةً للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعية، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّةٍ من الأسطورة الخفية المتوارثة[2].

لقد كان افتقاد الجاهليين لعقيدةٍ دينيةٍ تفسِّر وجودهم الدنيوي، وكذلك مجهوليَّة صيرورتهم وغموض مصيرهم بعد الموت، مدعاةً لتنامي إحساسهم به وخشيتهم منه، ومن هنا نرى اندفاعهم الكبير للتمتُّع بما في أيديهم من مال الدنيا ونَشَبها من المتع المختلفة، فنراهم يجبهون العواذل واللوام، على عذلهم لهم في الإسراف في الكرم أو اللهو والخمر والنساء أو المخاطرة أو القعود عنها،

(١) تأبط شرًا: الديوان، ط ١، إعداد وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية: بيروت ١٩٩٣، ص ٥٠ - ٥١ .

(٢) إبراهيم أحمد ملحم: بطولة الشاعر العربي القديم/ العاذلة إطارًا، ط١، دار الكندي: إربد/ الأردن ٢٠١١، ص٨٥ وما بعدها .

يجبهونهم بمقولاتٍ تتعلّق بالفناء والموت الذي يترصدُّهم، وبأنهم بإسرافهم في الملذات والكرم والمخاطرة، إنما يستبقون الموت ويطلبون خلود الذكر بعده، وقد رأى الشعراء ذلك تبريرًا لمسلكهم. وهذا طرفة بن العبدقد عدَّد ثلاث صفاتٍ يتمسَّك بها ويراها أساسية في وجوده، ولولاها لما أسف على الحياة، ويؤكّد فيها على انتهاء حياة الإنسان بالموت والفناء، وعجز اللائم عن دفع المنيَّة عنه وتخليده، ولذلك فإنه بإسرافه في اقتناص الملذات في هذه الأمور الثلاثة، يستبق الموت والفناء بإتلاف ما في يده من الأموال، وتبديدها على الخمرة والنساء فضلاً عن البطولة والشجاعة، فيتمتَّع بها في حياته قبل مماته:

ألا أيُّـهـذا الـزاجـري أحـضـرُ الـوغـى
وأن أشـهـدَ الـلـذاتِ، هـل أنـت مـخلِّدي
فـإن كـنـت لا تـسـطـيـعُ دفـعَ منـيَّـتي
فـدَعْـنـي أبـادرهـا بـمـا مـلـكـت يـدي
فـلـولا ثـلاثٌ هـنَّ مـن عـيـشـة الـفتى
وأبـيـكَ لـم أحـفِـلْ مـتـى قـامَ عـوَّدي
فـمـنـهـنَّ سـبـقـي الـعـاذلاتِ بـشـربـةٍ
كُـمـيـتٍ مـتـى مـا تُـعـلَ بـالمـاء تـزبـدِ
وكـرِّي إذا نـادى المـضـافُ مُـحـنَّبًا
كـسِيـدِ الـغـضـا، نـبَّـهـتَـه، المـتـورِّدِ
وتـقـصـيرُ يـومِ الـدجـنِ، والـدجـنُ معجِبٌ
بـبـهـكـنَـةٍ تـحـت الـطِّـرافِ المُـمَـدَّدِ
كـأنَّ الـبُـريـنَ والـدَّمـالـيـجَ عُـلِّـقـتْ
عـلـى عُـشَـرٍ، أو خِـرْوَعٍ لـم يُـخـضَّـد[١]

---

(١) درية الخطيب ولطفي الصقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٥-٤٧ .

وهكذا نرى أن مواجهة إحساس الشعراء بالفناء انعكست دائمًا في الإغراق في اللهو والإسراف في إتلاف المال، طلبًا لخلود الذكر، أو التطرف في المخاطرة، مما جلب عليهم العذل واللوم، من ناحية، وضرورة مجابهة دعاوى العاذلين واللائمين وتسفيه تلك الدعاوى وإثبات تهافتها وبعدها عن الصَّواب والحكمة من ناحيةٍ أخرى.

وكما ربط الشعراء رفضهم للوم والعذل بحتمية الموت والفناء، وإصرارهم على الإسراف في ما يملكون من مال، ردُّوا دعوى العاذل أو العاذلة إلى الجهل والسَّفَه وقلَّة الإدراك، يقول دريد بن الصمَّة :

ألا بكرتْ تلومُ بغير قدرِ
فقد أحفيتني ودخلتِ ستري

فإن لم تتركي عذلي سَفاهًا
تلمكِ عليَّ نفسُك أيَّ عصر

أسرُّكِ أن يكون الدهرُ هذّا
عليَّ بشرِّه يغدو ويسري

وأن لا تُرزَئي نفسًا ومالاً
يضرُّكِ هلكُه في طول عمري

فقد كذبتكِ نفسك فاكذبيها
فإنْ جزعٌ وإنْ إجمالُ صبر [1]

وكان الشاعر يرى تصرُّفه واجبًا بعكس ما تراه العاذلة، ويصل في تبرير كرمه وعطائه أمام زوجته العاذلة [illegible] ـة السُّخرية والتهكُّم من مبرِّراتها السخيفة في العذل، فيتساءل هل يَضُرُّ المال وابن عمه جائع ؟ وهل ستحزن عليه إبله في حال موته كما يحزن ابن عمه، يقول ضمرة النهشلي :

(١) دريد بن الصمة: الديوان، تحقيق: عمر عبدالرسول، دار المعارف ،القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٩ – ١١٠.

بكرتْ تلومكَ بعد وهنٍ في الندى
بَسْلٌ عليكَ ملامتي وعتابي
الصُرُّها وبُنَيُّ عمِّي ساغبٌ
فكفاكِ من إبةَ عليَّ وعتاب
ولقد علمتُ فلا تظنّي غيرَه
انْ سوف يظلِمُني سبيلُ صحابي
أرأيتِ إنْ صَرَخَتْ بليلٍ هامتي
وخرجتُ منها عاريًا أثوابي
هل تَخْمِشَنْ إبلي عليَّ وجوهَها
أم تعصبنَّ رؤوسَها بسِلاب [1]

وغالبًا ما نرى الشاعر يستعمل كلمة (بكَرت)، أو (بعدَ وهنٍ في النَّدى)، إذ إن وقت البكور وقتٌ مفضَّلٌ لدى العاذلة، فهي تستبق المعذَّل بلومها وعذلها له باكرًا في الصباح، قبل أن يباشر أفعال البذل والكرم والشرب والمخاطرة .

أو يبدأ كلامه بقوله (وهبَّت بليلٍ) أي بعد قيامه بالفعل أو على نيَّة القيام بذلك الفعل ليلاً. إنَّ قيام العاذلة بلوم الشاعر في الليل يشير إلى أنه كان في حسابٍ ومراجعةٍ مع نفسه، فهو يتحاور في الواقع مع (أنا) الشاعر، ويتحاسب في الواقع مع نفسه ويسمع تحذيراتها، من مغبَّة دأبه على مسلك الإفراط في جانبٍ يتمتع به ويتلقَّى عليه الشكر والثناء من ناحية، كما أنه يتلقى عليه العذل من ناحيةٍ أخرى. والعذل ليلاً أو في وقتٍ متأخِّرٍ من الليل، يدلُّ على أنَّ الشاعر قلقٌ في حساباته، مما يجعله عسير النوم، وأنَّ لتبديد المال كسبًا للسيادة والخلود ثمنًا يؤدِّي إلى الفقر والإملاق أخيرًا، وهنا يلتقي صوت العاذلة الذي يمثل (أنا) الشاعر، بصوت الجماعة الذي يمثل (الأنا العليا) عندما يذكر عباراتٍ من مثل: (يقولون لي أهلكت

(١) أبو تمام الطائي: كتاب الوحشيات/ الحماسة الصغرى، ط٣، علق عليه وحققه: عبدالعزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف: القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٥٦ .

مالك فاقتصد)، وردُّ الشاعر الدائم على عاذلته أو زوجته أو الجماعة، أن إفراطه في ما يلومونه عليه، لا يخرج عن فكرة السِّيادة في الحياة، وطلب خلود الذكر بعد الممات، واستباق حتميَّة الفناء بالبذل، وأن البخل لا يخلِّد صاحبه، ونرى الشاعر هنا يحاول إقناع العاذلة ليس بالكفِّ عن العذل فحسب، وإنما يحاول استمالتها إلى صفِّه وإسناد رأيه في البذل والكرم والعطاء، ليستمرَّ فيه دون تنغيصٍ من عاذلٍ أو لائمٍ أو لاحٍ، مما يكدِّر عليه صفو العطاء، يقول حاتم الطائي:

أريـنـي جـــوادًا مـــاتَ هـــزلاً لعلـنـي
أرى مـا تـريـنَ، أو بـخـيـلاً مـخـلَّدا
وإلا فـكـفِّي بـعـضَ لـومـكِ واجـعـلـي
إلـى رأيِ مـن تـلـحـينَ رأيَـكِ مُـسـنِـدا [1]

ومع تمسُّك الشاعر الجاهليِّ بثيمة حتمية الموت والفناء، وبالتالي ثيمة استباق ذلك بصرف ما ملكت يده من مال في العطاء أو الكرم أو الخمر وخلاف ذلك مما يراه من الملذات، أو نحر الإبل للولائم والضيوف، أو سوْقها في الديات، برغم كلِّ هذا فإنه يضيف إلى عاذلته وصفها بالسَّفه، والبعد عن الحكمة في ما تعذل به من قول، ويزجرها أن تأمره بأمرٍ يورثه اللوم إنْ نفذه، بل نراه يخيِّرها بالأمر لترحل من جواره وتنتقل إلى من شاءت، (فتنقلي في عامرٍ وتميم)، إن لم تلتزم السَّداد والحكمة وتترك السَّفه في ما تقول، يقول لبيد بن ربيعة :

سـفـهًـا عـذلـتِ وقـلـتِ غـيـر مُـلـيـم
وبـكـاك قِـدمًـا غـيـر جـدٍّ حـكـيـم
أتِ الـسَّـدادَ فـإن كـرهـتِ جـنـابـنـا
فـتـنـقـلـي فـي عـامـرٍ وتـمـيـم
لا تـامـريـنـي ان أُلامَ فـإنـنـي
آبـى وأكـره أمـرَ كـلِّ مُـلـيـم

(١) حنا نصر الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٨ .

أوَ لـم تـرَيْ أن الحـــوادث أهلكت

إرَمًــا ورامـــث جِـمـيَـرًا بـعـظـيـم[1]

ويطول الحديث عن العاذلة والعواذل، وتستمر النماذج الشعرية الجاهلية في هذا الموضوع برؤيتها التي ترى الزمان فاعلاً في الوجود، وقوةً مدمرةً تنهي حياة المرء بالموت والفناء والعدمية، وانتقاله من دار الملذات بالموت إلى دارٍ ليس فيها من ملذاته الدنيوية شيء، لا ماء ولا خمر، فضلاً عن إفلاس يديه من كل ما يملك، ويعتبر الشاعر الجاهلي أن غربة الموت هي الغربة الحقيقية .

العاذلة عند عنترة بن شداد:

إن حضور العاذلة في الشعر الجاهليّ شكّل جزءًا أساسيًّا من أجزاء القصيدة ومن رؤيتها، فالعاذلة إما تعذل الشاعر على إفراطه في شرب الخمر أو على إفراطه في الشجاعة والمخاطرة ودفع نفسه إلى مهالك الحرب، أو عذله على الإفراط في الحبِّ أو في الكرم، وصوت العاذلة يعطي النصَّ بعدًا مشهديًّا دراميًّا، لأن حضور العاذلة يعني تعدُّد الرؤى وتعدُّد الأصوات، وفي العذل محاولةً متكررةً للنأي بالشاعر عن قناعاته الشخصية في ما يراه من أهدافٍ يقصد إلى تحقيقها من خلال إسرافه في الحبِّ أو الكرم أو الشجاعة أو التهور في المواقف الخطرة أو المغامرة غير المحسوبة، أو العذل على الإفراط في شرب الخمر، ونتيجةً للعذل يميل المشهد إلى أسلوب السَّرد والقص، يقول عنترة :

ســاضـمـرُ وجـدي فـي فـؤادي واكـتـمُ

واسـهـرُ لـيـلـي والـعـوائلُ نـوّمُ

واطـمـعُ مـن دهـري بمـا لا انـالُـهُ

والـزمُ مـنـه ذلَّ مـن لا يـرحـمُ

(1) لبيد بن ربيعة العامري: شرح الديوان ط ٢، تحقيق وتقديم: إحسان عباس،: مطبعة حكومة الكويت: الكويت، ١٩٨٤، ص ١٠٧ – ١٠٨.

وارجو التداني منك يا ابنة مالكٍ
ودون التدّاني نارُ حربٍ تضرَّمُ
فمُنِّي بطيفٍ من خيالكِ واسالي
إذا عاد عنِّي كيف المُتيَّمُ
ولا تجزعي إن لجَّ قومُكِ في دمي
فما ليَ بعدَ الهجر لحمٌ ولا دمُ
ألم تسمعي نوحَ الحمائم في الدُّجَى
فمِن بعض اشجاني ونَوحي تعلَّموا
ولم يبقَ لي يا عبلُ شخصٌ معرَّفٌ
سوى كبدٍ حرَّى تذوبُ فاسقَمُ
وتلك عظامٌ باليـاتٌ وأضلعٌ
على جلدها جيشُ الصُّدودِ مخيِّمُ
وإن عشتُ من بعدِ الفراق فما أنا
كما ادَّعي أني بعبلةَ مغرَمُ
وإنْ نامَ جَفني كان نومي غُلالَةً
أقولُ لعلَّ الطَّيفَ ياتي يسلِّمُ
أحنُّ إلى تلك المنازل كلَّما
غدا طائرٌ في أيكةٍ يترنَّمُ
بكيتُ من البين المشتِّ وإنني
صبورٌ على طعن القنا لو علِمتُمُ[1]

وعادةً ما تكون العاذلة أو العاذل متيقظين راصدَين ومتنبِّهَين لكلِّ حركةٍ يقوم بها المعذل، ولكن عنترة بن شداد جعل عواذله غافلاتٍ نائماتٍ عن عذله لإسرافه في حبِّ عبلة وذكره الدائم لها، فلماذا كانت العواذل نوَّمًا في حالة عنترة؟ لعلَّ حبَّه

(١) عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ١٦٠ – ١٦١ .

الجارف لها، وما يراه من أحقيَّته في عشق ابنة عمِّه، ومبادلتها حبَّه بحبٍّ مقابل، و «شرعيَّة» هذا الحب، وحاجته الضرورية القصوى له، لإثبات معانٍ كثيرة، منها البطولة والفحولة، وقبل ذلك حاجته لإثبات حريته وتحرُّره من ربقة الرِّقّ والعبودية ونظرة المجتمع الدونيَّة له، بسبب لونه وضعة نسب أمِّه، كلُّ هذا دفع عنترة لهذا الفرار اللاشعوري، فعمد إلى تنحية « صوت العواذل عن اعتراض حركته، فجعلهنَّ في نوم، خاصةً أنَّ زمن الليل يفرض نمطًا آخر من هيمنة مناخ السُّكون، وأن الإشارة إلى نوم العواذل جاءت في البيت الأول من النص، مما يبيح لنا القول بأن الشاعر كان قد بلغ ذروة التوتر، وأن (الأنا) بدأت تتحوَّل من مستوى القلق والحركة والتغير المضطرم في داخلها، نتيجة إضمار الوجد وكتمان الحبِّ إلى السكون، وإن كنَّا نجدها بعدئذٍ تستشعر الحياة من خلال الرغبة في رؤية الطَّيف. ويأتي فعل البكاء في بعض الأبيات نوعًا من تخفيف التوترات والهبوط بها إلى حالة السكون الذي تهدأ معه النفس، فهذ الحبُّ الذي يبلغ أعلى درجةٍ من الاشتداد في لحظات الرَّحيل والهجر والتذكُّر، يميل نحو السُّكون عن طريق الدموع، وهذا السكون لا يمثل الحياة في تدفُّقها، وإنما يمثل الموت والترامي إليه، وهكذا فنحن نحقق الموت عندما نحقق الحياة»[1].

ويبقى العذل على المخاطرة مرتبطًا بنوعٍ من التقريع والتوبيخ - إن جاز التعبير-، ذلك أنَّ دوافعه في الأغلب تتضمن قدرًا من القلق والخوف والشفقة والعطف على المعذَّل من جراء الإسراف في البطولة أو المغامرة أو المخاطرة، فالجاهليُّ كان يستهين بالموت مقابل الحياة ويقرنه بالرؤية الجاهلية للموت وما وراءَ الموت، إذ إنَّ اعتقاده أن لا حياة بعد الموت، لذلك فإنه يرفض حياة العجز ويسعى لبطولةٍ تخلِّده من خلال المخاطرة في أثناء حياته، التي يعتبرها فرصةً

(١) إبراهيم أحمد ملحم: بطولة الشاعر العربي القديم/ العلاقة إطارًا، مرجع سابق، ص ١٩٠ وما بعدها .

موصلةً إلى تحقيق المتعة وخلود الذكر في آنٍ واحد، ولذلك فهو ليس بمعزلٍ عن الموت في أيِّ لحظة، ومؤمنٌ بحتميَّته، يقول عنترة بن شداد :

بَكَرَتْ تخوِّفني الحُتوفَ كأنني
أصبحتُ عن قدَر الحُتوفِ بمَعزلِ
فأجبتُها إنَّ المنيَّة مَنْهَلٌ
لا بدَّ أنْ أُسقَى بكأس المنهلِ
فاقنَيْ حياءكِ لا أبا لكِ واعلمي
أنِّي امرؤٌ سأموتُ إنْ لم أُقتلِ
إنَّ المنيَّةَ لو تُمثَّلُ مُثِّلَتْ
مثلي إذا نزلوا بضَنْك المنزلِ[1]

العاذلات عند ابن مقبل:

وعندما سخرت بعض النساء من ابن مقبل لأنه هرِمٌ وأعور، قال مفتخرًا بنفسه ولائمًا لومًا شديدًا بل لاحيًا ومقرِّعًا لهن:

يا حُرَّ أمسيت شيخًا قد وهَى بصري
والتاث ما دون يوم الوعد من عُمُري
يا حرَّ من يعتذر من أن يلمَّ به
ريبُ الزمان فإني غير معتذر
يا حرَّ أمسى سواد الرأس خالطه
شيب القذال اختلاطَ الصَّفوِ بالكدر
يا حرَّ أمست تليَّاتُ الصِّبا ذهبتْ
فلست منها على عينٍ ولا أثر

(١) الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ٢، ص ١١٠. وانظر: عبدالمنعم شلبي، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٢٠.

كـــان الـشـبـــابُ، لحـــاجـــاتٍ وكـــنَّ لـه

فـقـد فـرغـتُ إلـــى حـــاجـاتـــيَ الأخَــر

رامـيـتُ شَـيْـبي، كـلانـا قـائـمٌ حِـجـجًـا

سـتـيـنَ، ثـم ارتمـيـنـا أقـــربَ الـفُـقَـر

رامـيـتُـه مـنـذ راعَ الـشـيـبُ فـاليتي

ومـثـلُـه قـبـلـه فـي سـالـفِ الـعـمُـر

قـالـتْ سُلـيـمـى ببطن الـقـاعِ من سَـرَحٍ:

لا خيرَ في العيش بعد الشيب والكِبر

واسـتـهـزأتْ تِـربُـهـا مـنـي فـقلتُ لـهـا :

مـــاذا تـعـيـبـان مـنـي يـا ابـنـتَـيْ عَـصَـر

لـــولا الحـيـــاءُ ولـــولا الـديـــنُ عبتُكما

ببـعـض مـا فـيـكـمـا إذ عـبـتُـمـا عـوَري

قـد قـلـتـمـا لـــيَ قـــولاً لا أبـــا لـكـمـا

فـيـه حـديـثٌ عـلـى مـا كـان مـن قِـصَـرِ

مـــا أنـتـمـا والـــذي خـالـتْ حلومُكما

إلاّ كـحـيـرانَ إذ يـسـري بـلا قـمـر

إنْ يـنـقـضِ الـدهـرُ مـنـي مـرةً لـبِـلـىً

فـالـدهـرُ أرودُ بـالأقـوام ذو غِـيَـر

لـقـد قـضـيـتُ، فـلا تـسـتـهـزئـا سَـفَـهًـا

ممـا تـقـضّـاتُـه مـن لـــذةٍ وطـــري (١)

يتجسَّد البعد الإنسانيُّ في المشهد المؤلم الذي رسمه الشاعر لنفسه، فهو يستحضر النموذج الأنثويَّ ليخاطبه، وهو نموذج المرأة التي يناديها ويكرِّر أسلوب النداء في أربعة أبيات متتالية، وفي كلِّ مرَّةٍ كان يتحدَّث عن شيءٍ جديدٍ يشكِّل

(١) تميم بن أبيّ بن مقبل: الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي: حلب ١٩٩٥، ص ٦٩ وما بعدها .

الهاجس الذي يعتمل في قرارة نفسه، فيقدِّم نفسه على أنه شيخٌ عجوزٌ ضعيف البصر، هزيل الجسم، وهو في ذلك يتحدث عن حقيقةٍ مريرة، لا يمكن له أن يتجاهلها. ويتحدث عن الألوان الأبيض والأسود كنايةً عن زمن الشَّيب وزمن الشَّباب، وهذا يعني إحساس الإنسان بالزمن الذي يقود إلى التغيير .

وإذا كان الشاعر يقدِّم نفسه على أنه شيخٌ هرِم، فإنه لا يملك إلا أن يسترجع اللحظات المشرقة التي عاشها زمن الشباب، واستعادة اللحظات المشرقة ما هي إلا عاملٌ يسعى الشاعر من خلاله إلى إقامة التوازن النفسي، وهذا أمرٌ يشي بأنَّ الشاعر يقدِّم لنا مشهدًا حيويًّا، يتأسَّس على حضور أبعادٍ وعناصر متعدِّدة، أبعادٍ إنسانيةٍ تتمثل في شخص الشاعر، والنساء العاذلات، والبعد الزمانيِّ المتمثل بالحاضر والماضي، والبعد المكانيِّ المتمثل بقوله: «قالت سليمى ببطن القاع من سَرَحٍ»، فهذا المشهد يشكل أبعادًا مختلفة، استطاع الشاعر من خلالها أن يعبِّر عن إحساسه بالزمن، ونلاحظ أن الشاعر هنا لا يقسو على المرأة، وإنما يصفها بالحُرَّة، و يناديها مرخَّمةً في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، ويربط ذلك بصفةٍ شخصيةٍ فيه، هي (الحياء)، وبتعاليم دينه، فيمتنع عن أن يذكر ما فيهما من عيوب.

إنَّ مثل هذا المشهد الذي يستحضر الشاعر فيه صورة العاذلة مشهدٌ يريد من خلاله أن يبتعد عن الأسلوب التقريريِّ والمباشر من أجل أن يتحدَّث عن حسٍّ إنساني، وهو حسٌّ لا يفارق أيَّ إنسان، إنه الإحساس العميق بتحوُّلات الزمن، ولذلك تتحوَّل العاذلة هنا إلى أداةٍ فنية، استطاع الشاعر أن ينقل من خلالها إحساسه العميق بالتغيير، ولذلك فهو يرسم لنفسه صورًا من المعاناة، لكنه مع ذلك يعود إلى الماضي لكي يسترجع اللحظات التي ولَّت ولن تعود .

العواذل عند زهير بن أبي سلمى:

ويقول زهير بن أبي سلمى في مدح حصن بن حذيفة :

وأبيض فياضٍ يداه غمامةٌ
على معتفيه ما تغبُّ فواضله

بكرتُ عليه غدوة فرأيتُه
قُعودًا لديه بالصريم عواذله

يفدِّينه طورًا وطورًا يلُمْنَهُ
واعيا فما يدرينَ اين مخاتله

فاقصرنَ منه عن كريمٍ مرزَّإ
عزومٍ على الأمر الذي هو فاعله

اخي ثقةٍ لا تهلكُ الخمرُ مالَه
ولكنه قد يهلكُ المالَ نائلُه

تراه إذا ما جئتَه متهللاً
كانك تعطيه الذي أنتَ سائلُه[1]

لا يمكن هنا الفصل بين الحديث عن العاذلة والحديث عن الممدوح، فالشاعر هنا لا يتحدَّث عن عاذلةٍ واحدة، وإنما يتحدَّث عنهن بصيغة الجمع، وهذا يعني أنه قدَّم الممدوح تقديمًا مثاليًّا، فوصفه بالنقاء والبياض والكرم، حتى إنه شبَّه يديه بالغمامة، وهو هنا يمزج بين الخير المتمثل بالغمامة والخير المتمثل ببذل يَدَيِّ الممدوح حصن بن حذيفة، ولكنَّ الشاعر حتى يؤكِّد المبالغة في وصف كرم الممدوح، فإنه استحضر شخصية العواذل، وحدَّد المشهد بإطارين آخرين هما: الإطار الزمانيُّ والإطار المكانيُّ، إذ قال: بكرتُ عليه غدوةً، وقال (الصَّريم) وهو

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ط٣، صنعة أبي العباس ثعلب، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ١٢٢ – ١٢٣.. وانظر: الشنتمري: اشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٤٣ – ٢٤٤ .

هنا بمعنى الصُّبح، وجعل الشاعر الممدوح محاطًا بالعواذل يحاولن أن يبعدنه عن الإفراط في الكرم، ويصوِّر الشاعر في مشهديَّةٍ حركيَّةٍ الأساليب التي تلجأ إليها العواذل في هذا، فهنَّ تارة يلجأن إلى اللين وتارة أخرى يلجأن إلى اللوم، لكنَّ الممدوح لم يستجب لهنَّ فتركنه كما جئنه كريمًا. أي أنه لم يستمع إليهن. ويأخذ الشاعر بمدح الممدوح ويصفه بأبلغ الأوصاف وأصدقها .

إنَّ هذا المشهد مؤطَّرٌ بإطارٍ إنسانيٍّ هو: العواذل والممدوح، وإطارٍ زمانيٍّ هو الغدوة و الصَّريم، وإطارٍ مكانيٍّ هو مقرُّ الممدوح نفسه، ولكنَّ هذه العناصر تجتمع معًا لتصوير حالة الممدوح وإفراطه في كرمه. والكرم من أهمِّ الموضوعات التي ينشأ عنها العذل، فالعاذلة تشتدُّ في عذلها استطرادًا مع كثرة البذل من المعذَّل، مما يستدعي من الشاعر أو حتى من الكريم العادي أن يرفع من سقف دفاعه عن نفسه أمام العواذل، بمبرِّرات ذاتيةٍ وأخلاقيةٍ ومجتمعيةٍ، وقبل كلِّ هذا برؤيته الجاهلية للموت والحياة .

العذال عند حاتم الطائي:

ويأتي حاتم الطائيُّ في مقدمة الشعراء الجاهليين الذين عانوا من ظاهرة العذل لفرط سخائه وإيثاره وكرمه، إذ كان ذلك الكرم والسَّخاء مفرطًا لدرجةٍ كبيرةٍ استدعت تعرُّضه لعذل العاذلين ولوم اللائمين بصورةٍ مستمرَّةٍ، حتى أنه كان يعاني في بادىء الأمر من بخل زوجته وشدَّة عذلها ولومها له، ويصف لومها هنا بأنه صادرٌ عن لسانٍ/مبرد، ويخاطبها بصيغة الأمر والنهي، فيكرِّر (ذريني، لا تجعلي، فكفِّي)، وإن عاد في آخر القصيدة إلى طلب العون والمساندة منها لما هو ماضٍ فيه، حين قال :

وعــاذلــةٍ هــبـتْ بـلـيـلٍ تـلـومـنـي
وقــد غــاب عـيـوق الـثـريـا فـعـرَّدا

تلوم على إعطائيَ المالَ ضِلة
إذا ضنَّ بالمال البخيل وصرَّدا
تقول: الا امسك عليك، فإنني
أرى المال عند الممسكين معبَّدا
ذريني وحالي، إنَّ مالكِ وافرٌ،
وكلُّ امرىءٍ جارٍ على ما تعوَّدا
أعاذلَ لا آلوكِ إلا خليقتي
فلا تجعلي، فوقي لسانَك مِبْرَدا
ذريني يكنْ مالي لعرضيَ جُنةً
يقي المالُ عرضي، قبل أن يتبددا
أريني جوادا مات هزلاً لعلني
أرى ما ترين، أو بخيلا مخلدا
وإلا فكفّي بعض لومك واجعلي
إلى رأي من تلحينَ رايكِ مُسنَدا
يقولون لي: أهلكت مالك فاقتصدْ
وما كنتُ لولا ما تقولون سيِّدا [1]

وقد رأينا في هذا المشهد كيف ارتبط صوت العاذلة بزمن الليل وهو العدوُّ الباطنيُّ للشاعر، وبه السُّكون الذي يقابل سكون الموت، وبه محاسبة (الأنا) الداخلية، والخوف من كثرة الإنفاق، ورأينا كذلك (الأنا) البطولية في أمر الشاعر لعاذلته، بصيغٍ عدة أن تكفَّ عن عذله، مبرِّرًا ذلك بلذة الإنفاق الذي يُكسِبه حسن الثناء، والشاعر في ذلك يسوق العديد من التبريرات لتصرُّفاته في الكرم والجود. ويشارك العاذلة والشاعر في هذا المشهد سادات العشيرة لإقناعهم ضمن تبريراته، بأن سخاءه وكرمه المفرط ما هو أيضًا إلا في سبيل مجد قبيلته وساداتها وحفظ أعراضها .

(١) حنا نصر الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٧ – ٧٩ .

العذل على الإسراف في الشراب:

وكان شرب الخمر والإدمان عليه، قيمةً مهمَّةً من قيم الفخر والكرم لدى العرب قبل الإسلام، وقد ارتقت عادة شرب الخمر عندهم بعامَّةٍ، وعند الشاعر الجاهليِّ بخاصَّة، إلى ما يشبه الشَّعيرة المقدَّسة، بما يصاحبها من عزف القيان والتواصل مع النساء، وما يعقد لها من مجالس شربٍ وغناءٍ ومشاركة النَّدامى، حتى أنها أخذت حيِّزها وثيماتها التي تكاد تكون ثابتةً ومتكرِّرةً في الشعر الجاهلي. ولكن الإسراف في الشرب وما يلازمه من طقوسٍ كان مبرِّرًا استغله العُذَّل واللائمون، فدافع الشعراء عن تصرُّفاتهم ومسالكهم، وساقوا الكثير من المبررات التي تكاد تكون مقولبةً في قوالب وسياقاتٍ محددةً ومعيَّنة، يتصل أغلبها باستباق المنيّة والفناء والعدميَّة بالمبادرة إلى تبديد مالهم وثرواتهم من خلال التمتُّع بها، قبل أن يرحلوا عن هذه الدنيا وتؤول إلى غيرهم .

نشأ عن هذا الوضع نوعٌ جديدٌ من العذل هو العذل على الإسراف في الشرب، وهو عذلٌ تخطَّى في أحيانٍ كثيرةٍ اللوم المعتاد إلى درجة اللحي، وقابله دفاعٌ من الشعراء بقصد إظهار تهافته من خلال تسليط الضوء على أنَّ هذا الشرب المؤدي إلى السُّكر بطبيعة الحال هو شيءٌ مؤقَّت، إذ لا بدَّ من الصَّحو في النهاية، وتسليط فكرة الردِّ على العاذلة/ اللائمة/اللاحية من خلال التركيز على صفاتٍ سلبيةٍ فيها، من أهمِّها قلَّة الحكمة، فضلاً عن السَّفه والبخل والجهل وانعدام الدِّراية وسوء التوقيت والتذكير بالموت، واتهام العاذلة بالقصد إلى تفويت فرصةٍ من أهمِّ فرص الحياة، ومتعةٍ من أهمِّ متعها. يقول عبيد بن الأبرص :

هبت تلومُ وليست ساعة اللاحي
هلَّا انتظرتِ بهذا اللوم إصباحي
قاتلها الله تلحاني وقد علمتْ
اني لنفسيَ إفسادي وإصلاحي

كان الشباب يلهِّينا ويعجبنا

فما وهبنا ولا بغنا بارباح

إنْ اشرب الخمرَ أو أرزا لها ثمنًا

فلا محالةَ يومًا انني صاحي

ولا محالةَ من قبرٍ بمَحْنِيَةٍ

وكَفَنٍ كسَراة الثورِ وَضّاح [1]

عصيان العاذلة :

كان عصيان العواذل سمةً دفاعيَّةً عامةً لدى الشاعر الجاهلي، لأنَّ في ذلك تأكيدًا على قوَّته ومقدرته على الاستمتاع بالحياة التي تنتهي تمامًا بالموت، وليس في علم أهل الجاهلية وجود حياةٍ أخرويَّة بعد الموت، يقول بشر بن أبي خازم :

ليالِيَ لا اطاوعُ من نهاني

ويضفو تحت كعبيَّ الإزارُ

فاعصَى عاذلي واصيبُ لهوًا

واوذي في الزيارة من يغارُ

ولكنه عصيانٌ سيورث حسرةً وندمًا في الشيخوخة، إذ يبدو أن جانبًا من اللوم به بعض الحقائق الصحيحة والصادقة، إذ ليس كلُّه ناجمًا عن الغيرة والحسد، يقول بشر بن أبي خازم :

فيا للناس للرجل المعنَّى

طوالَ الدهر إذ طال الحصارُ [2]

---

(١) محمد حمود: ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٣٥. ووردت ثلاثة من هذه الأبيات في ديوان أوس بن حجر. انظر: عمر فاروق الطباع، ديوان أوس بن حجر، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د.ت، ص ٢١ .

(٢) بشر بن أبي خازم: الديوان، ط ١، قدم له وشرحه: صلاح الدين الهواري، راجعه: ياسين الأيوبي، بيروت: دار

وهذا مشهد عصيان للعاذلة يرسمه السموأل فيقول:

أعـــاذلـــتـــي الا لا تـــعـــذلـيـنـي
فـكـم مـن امـــرِ عـــاذلـــةٍ عـصَـيـتُ
دعـيـنـي وارشـــدي إن كـنـتُ اغـوَى
ولا تـــغـــوَيْ زعـمـتِ كـمـا غـوَيـتُ
أعـــانلَ قـد أطـلـتِ الـلـومَ حتى
لـوَ انـي مُـنْـتَـهٍ لـقـد انـتـهـيتُ
وصـفـراءِ المـعـاصـمِ قـد دعَـتْـني
إلـى وصـلٍ فـقـلـتُ لـهـا ابَـيْـتُ
وزقٍّ قـد جـــرزتُ إلـى الـنـدامـى
وزقٍّ قـد شـربـتُ وقـد سَـقَـيْـتُ
وحـتـى لـو يـكـونُ فـتـى أنـاسٍ
بـكـى مـن عـذلِ عـاذلـةٍ بـكـيْـتُ
ألا يـا بـيـتُ بـالـعـلـيـاء بـيـتُ
ولـولا حـبُّ أهـلـك مـا اتـيْـتُ
الا يـا بـيـتُ أهـلُـك أوعـدونـي
كـانـي كـلَّ ذنـبـهـم جـنـيـتُ
إذا مـا فـاتـنـي لحـمٌ غَـريـضٌ
ضـربـتُ ذراعَ بَـكـري فـاشـتَـوَيْـتُ [1]

لقد مثل المعذَّل / المعتَّب / الملوَّم في عناده للعاذلين واللائمين صورة الدَّهر في وعي الشاعر الجاهليِّ وفي لاوعيه، يقول زهير بن أبي سلمى :

ومكتبة الهلال١٩٩٧، ص ٩٦.

(١) ديوان السموأل بن عاديا: ط ١ ، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٧، ص ٤٨. وانظر: يوسف شكري فرحات، ديوان السموأل في ديوان المروءة، ط ١، دار الجيل:/ بيروت ١٩٩٢، ص ٢٣- ٢٤ .

غـــدت عـــذّالــتــاي فـقـلـت مـهـلاً
افـــي وَجْـــدٍ بـسـلـمـى تـعـذلانـي
فـقـد ابـقـت صُـــروفُ الـدهـر مـنـي
عـــروبَ الـعـرف تـــرّاكَ الـهـوان
وقـــد جـربـتـمـانـي فـــي أمـــورٍ
يُـعـــاشُ بمـثـلـهـا لـــو تـعـقـلانـي
محـافـظـتـي عـلـى الجُـلّـى وعِـرضـي
وبـــذلـــي المـــالَ لـلـخِـلِّ المـدانـي
وصـبـري حـيـن جـدَّ الأمـــرُ نـفـسـي
إذا مـــا ارعَـــدتْ رئـــةُ الجـبـان
فـلـسـتُ بـتـــاركٍ ذكـــرى سُـلـيـمـى
وتـشـبـيـبـي بـاخـت بـنـي الـغَـدان
طـــوالَ الـدهـرِ مـــا ابـتـلّـتْ لـهـاتـي
ومـــا ثـبـتَ الخـــوالـــدُ مـــن أبـــان
افـيـقـا بـعـضَ لـومِـكُـمـا وقـــولا
قـعـيـدكـمـا بمـــا قـــد تـعـلـمـان
فـإنـي لا يـغـولُ الـنّـــأيُ ودِّي
ولا مـــا جـــاءَ مـــن حَـــدَثِ الـزّمـــان[1]

يتألَّف المشهد من عناصر عديدةٍ يتصدرها الشاعر نفسه والعاذلة، التي يُرجَّح بأنها زوجته، إذ يناديها بهمزة النداء في البيتين الأول والثالث، مما يؤشّر إلى أنه ينادي شخصًا قريبًا، ويصور الشاعر سأمه من عذلها في البيت الأول مباشرةً، فيأمرها قائلاً (لا تعذليني) ويبلّغها في عجز البيت الأول بأنه قد عصى

(١) حنا نصر الحتي: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٩ .

عواذل كثيراتٍ (فكم من أمر عاذلةٍ عصيتُ)، ويفنِّد عذلها بأن ترشُد إنْ رأته غاويًا حسبما تزعم، لقد جعل الشاعر هنا العذل عنصرًا أساسيًّا من عناصر المشهد، فأدار الحديث حوله، وفي محاولةٍ لزجرها وإقناعها بالكفِّ عن العذل الذي ملَّ منه وسئم، لاستمراره وطوله، يقول لها (لو اني منتهٍ لقد انتهيتّ) فلا تستمرِّي في شيءٍ أراه سفهًا منك وعبثًا .

ويلعب فعل الأمر دوره في هذه القصيدة كنهي ملزمٍ للعاذلة بأن تتوقَّف عن عذل الشاعر، ومثال ذلك (لا تعذليني، دعيني، وارشدي، لا تغوَيْ) .

وتدعيمًا لعصيانه على العاذلة يُدخل الشاعر عددًا من العناصر والقيم التي يمارسها والتي هي في الوقت نفسه سبب هجوم العاذلة باللوم والعذل عليه، ويعلن في أولها أنه أيضًا يتعرَّض للإغواء من امرأةٍ جميلةٍ (صفراء المعاصم)، تدعوه بإغرائها وزينتها إلى الوصل لكنه يأباها، وكأنه يقول للعاذلة - ولعلَّها الزوجة كما أشرنا اطمئني ولتقرَّ بلابلك، لأنَّ عدم تواصله مع امرأةٍ أخرى يهمُّها كثيرًا -فإني أرفض غواية الحسان. لكني أعترف وأفخر بما قدَّمته للنَّدامى من خمورٍ مخبوءةٍ ومعتَّقةٍ في زِقِّها، فشربتُ معهم وسقيتُهم، ويعود لعنصر العاذلة في محاولةٍ أخيرةٍ لقطع دابر لومها وعذلها وتوضيح شدَّة ذلك العذل وقوَّة وطأته على نفسه، فيقول: إنه لو كان هناك شخصٌ قبله (بكى من عذل عاذلةٍ لبكيت)، وأما العنصر المكانيُّ فيأتي به الشاعر عندما يذكر (البيت) الذي ب (العلياء) ثم يأتي عنصر محبَّته (لأهل) ذلك البيت، ويعني محبوبته التي فيه، ولولاها ما أتى لأن مَن في البيت -و يبدو أنهم أهل المحبوبة - قد توعَّدوا له وكأنه قد جنى كلَّ جرائرهم، ولا ينسى الشاعر أن يختم أبياته بأنه يضرب ذراع ناقته ويشتويه، إذا ما فاته الشواء، في إشارةٍ للسَّخاء والكرم، وتتميمًا لمشهد الشرب والندامى، وكإشارةٍ أخيرةٍ للعاذلة للكفِّ عن عذله.

العذل على الهرم:

وقد تكون العاذلة من أقارب الشاعر أو من عائلته، وقد تكون ذات صلة من الدرجة الأولى كالزوجة، فهي الأقرب للشاعر والمتأثرة بتصرفاته، فتعذله على إتلاف المال، ولكن المؤلم للشاعر أن تعاتبه الزوجة وتشكوه، على أمرٍ لا يد له فيه، لأنه تقدَّم في السنِّ كما يقول عبيد بن الأبرص، إذ إنه سمع زوجته تتبرَّم من كبره، فتُعرض عنه، وتُسمعه فظَّ القول بعد لينه، وتمُط حاجبيها استهزاءً، فيعطيها أخيرًا حريتها بالفراق والطلاق، وعندما يبدأ الشاعر بقوله «تغيَّرت الديار بذي الدَّفين»، فإنه يعني بذلك تغيُّر ظروفه هو الناشئة عن كبره، فاستخدم الظعائن للتعبير عن الماضي الخاص به، ووظَّف عناصر مكانيَّةً بعينها لخدمة المشهد، ليقارن بين مكانه الحالي (البيت) ومسلك ساكنته:

تغيَّرت الديارُ بذي الدَّفين
فأوديةِ اللِّوَى فرمالِ لينِ
فخَرْجَيْ نِروةٍ فقَفا نَبالٍ
يُعفِّي آيَهُ سَلَفُ السنين
تبصَّرْ صاحبي أترى حُمولاً
تُساقُ كأنها عومُ السفين
جعلْنَ الفجَّ من رَكَكٍ شِمالاً
ونكَّبْنَ الطَّوِيَّ عن اليمين
ألا عَتَبَتْ عليَّ اليومَ عِرْسي
وقد هَبَّتْ بليلٍ تشتكيني
فقالت لي: كَبِرتَ! فقلتُ حقًّا،
لقد أخلفتُ حينًا بعد حين
تُريني آيةَ الإعراضِ منها
وفَظَّتْ في المقالةِ بعد حين

وَمَطَّتْ حاجِبَيْها أنْ رأتني
كَبِرْتُ وأنْ قد ابيضتْ قروني

فقلت لها رُوَيْدَكِ بعضَ عَتْبي
فإني لا أرى أن تزدهيني

وعيشي بالذي يُغْنيكِ حتى
إذا ما شئت أن تنأَيْ فبيني [1]

وهذه امرأةٌ تشكو أبا زوجها وتدَّعي أنه ظلمها، والمظلوم الحقيقيُّ هنا هو الزوج الذي لم يظلمها هو، ولكن الظلم المزعوم وقع عليها من أبيه، ومع ذلك تصدُّ بوجهها عن الشاعر/ زوجها، تعبيرًا عن غضبها، والصدُّ من أشدُّ أنواع العتاب واللوم، وأقسى مظاهره، بل إنه يرقى إلى الخصومة، يقول عِلباء بن أرقم:

ألا تلكما عرسي تصدُّ بوجهها
وتزعمُ في جاراتها أنْ من ظلمْ

أبونا، ولم أظلم بشيءٍ عملتُه
سوى ما ترين في القذال من القِدَمْ

فيومًا توافينا بوجهٍ مقسَّمٍ
كأن ظبيةً تعطو إلى ناضر السَّلمْ

ويومًا تريدُ مالنا مع مالها
نبيتُ كأنَّا في خصومٍ غَرامةٍ

فإن لم نُنِلْها لم تُنِمْنا ولم تَنَمْ
وتسمعُ جاراتي التَّألِّي والقسمْ [2]

أما زوجة أبي قردودة الطائي فتتمنَّى الطلاق والفراق إذا لم يكن زوجها قد لقي قابوس، ولكنها تتعمَّد غداة رحيلها الكشف عن مفاتنها من خصرٍ وفخذٍ

(١) شعراء النصرانية: مصدر سابق، ص ٦١٢. وانظر: ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ١٠٢ – ١٠٣ .

(٢) الأصمعي: الأصمعيات، ، حقق نصوصها وشرحها وترجم لأعلامها: عمر الطباع، بيروت: دار الأرقم، ص ١٣٢-١٣٣.

وساقٍ وشعرٍ في محاولةٍ منها للإغراء، وتراجعًا عن موقفها يبدو أنها تسرَّعت في اتخاذه، - ولعلَّه أيضًا - لرغبتها في ترك باب الودِّ مفتوحًا أو مواريًا على الأقل:

«كُـبَـيْـشَـةُ» عِـرسـي تمـنَّـى الـطـلاقـا
وتـسـألـنـي بـعـد هـدءٍ فـراقـا
وقـامـتْ تُـريـك غـداةَ الـرحـيـلِ
كـشـحًـا لـطـيـفًـا وفـخـذًا وسـاقـا
ومـنـسـدلاً كـمـثـانـي الـحـبـالِ
تـوسِـعُـه زنـبـقًـا أو خِـلاقـا
وعـذبَ الـمـذاقـةِ كـالأقـحـوانِ
جـادَ عـلـيـه الـربـيـعُ الـبِـراقـا [1]

العذل الذاتي:

وهذا التحسُّر يعلن عن أن الشاعر يعود أخيرًا ليعذل نفسه بنفسه، إذ رأى نتائج التمادي في الطيش رأيَ العيان، وقد حفر آثاره على قوَّته وصحَّته في صورة العجز الذي أصابه، وعدم المقدرة على مواصلة التمتُّع بما كان يتمتَّع به في مراحل الشباب، فالشاعر هنا يثبت إلى حدٍّ كبير صحَّة وجهة نظر العاذلة، كما في قول بشر بن أبي خازم :

لـعَـمـرُكَ مـا طِـلابُـكَ أمَّ عـمـرٍو
ولا ذكـراكَـهـا إلاَّ وُلـوعُ
ألـيـس طِـلابُ مـا قـد فـات جـهـلاً
وذكـرُ المـرءِ مـا لا يـسـتـطـيـعُ
أجِـدَّك مـا تـزال نجـيَّ هـمٍّ
تـبـيـتُ الـلـيـلَ أنـتَ لـه ضـجـيـعُ [2]

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم: مصدر سابق، ص ١٤٤ – ١٤٥.

كانت نظرة الشاعر الجاهليِّ إلى الرجل المعذَّل نظرةً إيجابية، لأنه لم يستحقَّ هذا الوصف إلاَّ لصفاتٍ يراها حميدةً من وجهة نظره، أو هي فعلاً كذلك، فهو من جرّائها مُلوَّمٌ ومُعذَّلٌ ومُرزَّأ، أي كثير العذّل واللائمين، قال عنترة بن شداد :

ربـــذٌ يـــداه بـــالـــقِـــداحِ إذا شـتـا
هـتّـاك غـايـاتِ الـتّـجـارِ مُـلـوَّم[1]

ويقول كعب بن زهير :

وقـد اشـهـدُ الـكـاسَ الـرويّـةَ لاهـيًـا
أُعـلُّ قـبـيلَ الـصـبـح مـنـهـا وأُنـهـلُ
يـنـازعُـنـيـهـا لـيِّـنٌ غـيـرُ فـاحـشٍ
مـبـادرُ غـايـاتِ الـتّـجـارِ مُـعـذَّلُ[2]

وغالبًا لم يكن الشاعر ليأبه بالعذال واللائمين، ولكن كان الأمر يلتبس عليه أحيانًا فلا يعرف أهم أصدقاءٌ يمحضونه النُّصح، أم أعداءٌ يضمرون له العداوة، يقول عديٌّ بن زيد العبادي:

بـكـر الـعـاذلـون فـي وَضَـحِ الـصُّـبـ
ـحِ يـقـولـون لـي امـا تـسـتـفـيـقُ ؟
ويـلـومـون فـيـكِ يـا ابـنـةَ عـبـدالـلـ
ـلـهِ والـقـلـبُ عـنـدكـم مـوثـوقُ
لـسـت أدري إذ اكـثـروا الـعـذلَ فـيـهـا
أعـدوٌّ يـلـومـنـي أم صـديـقُ[3]

---

(١) سعيد مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ٢١١ .

(٢) كعب بن زهير: الديوان، صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: حنّا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ص ٥٣.

(٣) الأب لويس شيخو: كتاب شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب ومطبعتها: القاهرة ١٩٨٢، ص ٤٦٧ .

وقد عدَّ الشاعر عاذله خصمًا في معظم الأحوال، وإن اعترف أحيانًا بأنه ناصحٌ أمين، يقول امرؤ القيس:

تسلَّت عماياتُ الرجال عن الصِّبا
وليس فؤادي عن هواها بمُنسلِ
ألا ربَّ خصمٍ فيك ألوى رَدَدْتُه
نصيحٍ على تعذالِه غيرِ مؤتلِ[1]

وبلا ريبٍ فإنَّ هذا اعترافٌ قد يكون نادرًا، فالمعادلة تقول إنَّ كلَّ عاذلٍ هو خصم، ولكنه هنا خصمٌ صادق النُّصح، وبالتالي اعترف الشاعر بأن العاذل/ الخصم هو المصيب، والشاعر نفسه غير مصيب.

العذل والمرأة عند الصعاليك:

لا يسلم شاعرٌ من العذل - وإن كان بصورةٍ مقنَّعةٍ وملطَّفةٍ متأدِّبة - حتى لو كان صعلوكًا فتاكًا أو حتى زعيمًا للصعاليك مثل عروة بن الورد، فها هي عاذلته التي هي هنا زوجته تماضر، تخالف الأسباب الموجبة للوم، فتلوم زوجها على القعود عن الكسب، وتعذله على عدم المخاطرة، وتذكِّره أنَّ الجلوس مع العيال بدلاً من السعي في كسب رزقهم هو أمرٌ قبيح:

قالت تماضرُ إذ رأتْ مالي خَوَى
وجفا الأقاربُ، فالفؤادُ قريحُ
ما لي رأيتُكَ في النَّدِيِّ مُنَكَّسًا
وَصِبًا، كأنكَ في النديِّ نطيحُ
خاطرْ بنفسك كي تُصيبَ غنيمةً
إنَّ القعودَ مع العيالِ قبيحُ

(١) السندوبي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٥١. وانظر أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٣٥.

المـــــالُ فــيــه مــهــابــةٌ وتَجِــلَّــةٌ
والــفــقــرُ فــيــه مَــذلَّــةٌ وفُــضــوحُ[1]

ربما تكون تماضر بريئةً مما نُسب إليها من تعنيف الشاعر، وربما لم تعذله/ تلمه/ تلحه أساسًا، وربما كانت هذه الأبيات على لسانها صوتًا داخليًّا للشاعر، تخيَّله في محاسبته الذاتيَّة مع نفسه، ليبرِّر خروجه للصعلكة والنهب والسلب والغزو والغارات، أيًّا كان التصوُّر نراها تندفع إلى منعه من الخروج خوفًا عليه وإشفاقًا من الخطر الذي يواجهه من خلال جملة أعماله في حقل الصعلكة، وربما امتدَّ لومها له لعذله وتعنيفه على تبديد ما يكسبه تحت هول المخاطرة والإسراف فيها، فيتقاسمه مع إخوانه من الصعاليك، أليس هو القائل:

إنــــي امـــرؤٌ عــافــي إنــائــيَ شِــرْكَــةٌ
وأنـــتَ امــرؤٌ عــافــي إنــائِــكَ واحــدُ
أتــهــزأُ مــنــي أنْ سَــمِــنْــتَ وقــد تــرَى
بــجــســمــيَ مــسَّ الــحــقِّ، والــحــقُّ جــاهــدُ
أقــسِّــمُ جــســمــي فــي جــســومٍ كــثــيــرةٍ
وأحــســو قَــراحَ المــاءِ والمــاءُ بــاردُ[2]

لذلك كلِّه نجد الشاعر وقد رسم هذا المشهد الإنسانيَّ في العذل بين الهجوم والدفاع والتراجع والإصرار من العاذل و المعذول على حدٍّ سواء، يقول عروة بن الورد:

أقــلِّــي عــلــيَّ الــلــومَ يــا ابــنــةَ مــنــذرِ
ونــامــي، وإن لــم تشتهي الــنــومَ فاسهري
ذريــنــي ونــفــســي أمَّ حــســانَ إنــنــي
بــهــا قــبــلَ أنْ أمــلــكَ الــبــيــعَ مشتري

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، تحقيق: محمد نعناع، مصدر سابق، ص ٨٨ .
(٢) المصدر نفسه: ص٦٨ – ٦٩ .

احـاديـثَ تـبـقـى، والـفـتـى غـيـرُ خـالـدٍ،
إذا هــو امـســى هــامــةً فــوقَ صُـيَّـرِ

تُجــاوِبُ احـجـار الـكِـنـاسِ، وتشـتـكي
إلــى كــلِّ مــعــروفٍ رَاتــــهُ، ومُـنْـكَـرِ

نريـنـي اطــوِّفُ فـي الـبـلاد، لـعلَّـني
أُخـلـيكِ، او اغـنيـكِ عـن سـوءِ مَحْـضَـرِ

فــإنْ فــازَ سَــهْــمٌ لـلـمـنـيَّـةِ لـم اكُــنْ
جَـزوعًــا، وهــل عــن ذاك مــن مُـتَـأَخَّـرِ

وإن فــاز سـهـمي كَـفُّـكُـمْ عـن مَـقـاعِـدٍ
لـكمْ خـلـفَ ادبــارِ الـبـيـوتِ ومَـنـظَـرِ

تـقـولُ لـكَ الـويــلاتُ، هـل انــتَ تــاركٌ
ضُــبُــوءًا بــرَجْــلٍ تــارةً و بمَـنْـسِـرِ

ومُـسْـتَـثْـبِـتٌ فـي مـالِـكَ الـعــامَ انـني
أراكَ عـلـى اقـتــادِ صَــرْمــاءَ مُـذْكـرِ

فـجـوعٌ لاهـــلِ الـصَّــالـحـيـنَ مَـزَلَّـةٌ
مَـخُـوفٌ رَداهــا انْ تُـصـيـبَـكَ فـاحـذرِ [1]

أما زوجة تأبط شرًّا فقد رأى أنها أتت إثمًا كبيرًا سرًّا وعلانيةً عندما لامته، وقدرت أنه قصَّر مع صاحبه فتركه ضائعًا، مع أنه صعلوكٌ شجاعٌ وفيٌّ لأصحابه:

الا تـلـكـمـا عـرسـي مـنـيـعـةُ ضُـمِّـنـتْ
مـن الـلـه إثـمًـا مُـسْـتَـسِـرًّا وعـالـنـا

تـقـولُ تـركـتَ صـاحـبًـا لـك ضـائـعًـا
وجـئـتَ إلـيـنـا فـارقًـا مـتـبـاطـنـا [2]

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤١ وما بعدها. وانظر: لويس شيخو، شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٨٨٣ – ٨٨٤. وانظر أيضًا: جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص ١٧٥ .

(٢) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ١٠٣ .

ولم تكن المرأة المعذِّلة أو الملوِّمة أو المرزأة تتمتَّع بمثل هذه النظرة التي يُنظر بها إلى الرجل، فقد قدَّم الشعر الجاهليُّ المرأة الفاضلة بتصوُّرٍ إيجابيٍّ من حيث إنها بمنجاةٍ من اللوم، وحافظةً لبيتها، يقول الشنفرى:

فيا جارتي وانتِ غيرُ مليمةٍ
إذا ذُكِرَتِ ولا بذات تَقَلَّتِ

لقد أعجبَتْني لا سَقوطًا قِناعُها
إذا ما مشت ولا بذاتِ تَلفُّتِ

تبيتُ بُعَيْدَ النوم تهدي غَبوقَها
لجارتها إذا الهديَّةُ قلَّتِ

تُحِلُّ بمنجاةٍ من اللَّومِ بيتَها
إذا ما بيوتٌ بالمذمَّةِ حُلَّتِ[1]

مشهد عذل القبيلة عند قريط بن أنيف:

وأخيرًا سنعرض لنموذج من اللوم الشديد، والمتأدِّب في آنٍ، ومن الواضح أنه قد خرج إلى اللحي إن لم يكن الهجاء، والنموذج يخصُّ الشاعر قُرَيْط بن أُنَيْف من بني العنبر من تميم، فقد أغارت جماعةٌ من ذهل بن شيبان على إبله ونهبت ثلاثين منها، فاستنجد بقومه لردِّها فخذلوه، مما اضطره إلى الاستنجاد ببني مازن وهم أيضًا من تميم، فقاموا بنصرته وأغاروا على إبل لذهل بن شيبان، ونهبوا منها مائة بعيرٍ ودفعوها إليه، فقال هذه الأبيات:

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبح إبلي
بنو اللقيطةِ من ذهلِ بن شيبانا

إذًا لقام بنصري معشرٌ خُشُنٌ
عند الحفيظةِ إنْ ذو لَوْثةٍ لانا

(١) الشنفرى: الديوان، ط ١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٣، ص ص ٣٦- ٣٧.

قــومٌ إذا الـشــرُّ ابــدَى نــاجِـذَيْـهِ لهم

طـــاروا إلــيــه زَرافـــــاتٍ وَوِحْـــدانـــا

لا يـســألـون أخــاهــم حــين يـنـدبُـهـمْ

فـي الـنـائـبـات علـى مـا قــالَ بـرهـانـا

لـكنَّ قـومـي وإن كـانـوا ذوي حَـسَـبٍ

لـيـسـوا مـن الـشـرِّ فـي شــيءٍ وإنْ هـانـا

يَـجـزونَ مـن ظلـم أهــلِ الـظلـمِ مـغـفـرةً

ومــن إســـاءةِ أهــلِ الــسُّــوءِ إحـسـانـا

كـــأنَّ ربَّـــكَ لــم يـخـلـقْ لخِـشْـيَـتِـهِ

سـواهــم فـي جـمـيـع الــنــاسِ إنـسـانـا

يـا لـيـت لـي بــهــمُ قــومًــا إذا ركـبـوا

شـنُّـوا الإغـــارةَ فـرسـانًـا ورُكـبـانـا [1]

يتشكَّل المشهد من عناصر عدَّة، نبدأها بالعناصر الإنسنية وأولها الشاعر نفسه، حيث كان في وضع الذهول والإحباط من ناحيتين: الأولى نهب ثلاثين من إبله، والإبل كما هو معروف، تشكل للعربيِّ وخاصةً في ذلك العصر سببًا من أسباب العزة والجاه، ووسيلةً مهمَّةً من وسائل الحياة الكريمة، وناحية الإحباط الأكبر جاءت من العنصر الإنساني الثاني وهم قومه الذين تخلَّوا عن نصرته وخذلوه في ردِّ إبله من العنصر الإنساني الثالث المتمثل في القوم المغيرين من بني ذهل بن شيبان، ، وقد كان اعتداؤهم على الشاعر ونهب إبله سببًا في أن ينعتهم بأقسى أنواع الخسَّة عندما وصفهم بأنهم (أبناء اللقيطة)، وهو وصفٌ يتصل بمجهوليَّة النَّسب ودونيَّته، وهذا طعنٌ في أعزِّ ما يفتخر به الإنسان بعامةٍ والعربي بخاصة. ولا يستغرق الشاعر في أوصافٍ مقذعةٍ أخرى للقوم المغيرين، ذلك أن الإغارات والغزو والنهب والسلب كانت أمورًا طبيعية آنذاك.

---

(١) عبدالمنعم أحمد صالح: ديوان الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، برواية الجواليقي، ط ١، دار الجيل، بيروت ٢٠٠٢، ص ٢٩.

ويعرض المشهد لعنصرٍ مهمٍّ في هذه الأبيات وإن كانت أهميةً سلبيةً، وهو ذمُّ قومه والسخط عليهم، لكن بدون قسوةٍ مفرطة، ونلحظ أن الشاعر وإن كان قد تمنَّى أن ينتسب إلى قومٍ آخرين غير قومه، من مثل بني مازن، إلا أنه تعمَّد عدم القسوة عليهم كما يبدو من ظاهر النص، ولكنه طعنهم في ثناياه بما هو أشد، حين وصفهم بأنهم (ليسوا من الشرِّ في شيءٍ وإن هانا) و (أنهم يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة) و (من إساءة أهل السوء إحسانا)، وأنهم فاقدون للنخوة خانعون، وإلا كيف يُجزَى الظالم بالمغفرة والمسيء بالإحسان ؟، ويبلغ وصفهم بهذه الصفات المرذولة أعلى حدود التَّهكُّم والسُّخرية حينما يقول الشاعر (كأنَّ ربَّك لم يخلق لخشيته سواهم من جميع الناس إنسانا)، ويبدو أنَّ صاحبهم كان متأكِّدًا أنَّ خذلانهم له كان من باب الجبن والخوف من القتل ولم يكن لأسبابٍ إنسانيةٍ بالتأكيد، أو جنوحًا للسلم، ويبلغ الإمعان في الذمِّ «المتأدِّب» لقومه أوجه حين يتمنَّى الشاعر أن ينتسب إلى قومٍ غير قومه، ويقصد بهم بني مازن الذين آزروه في محنته ونصروه على المعتدين، حين تقاعس قومه الأدنون عن نصرته وخذلوه .

ويلعب عنصر (بني مازن) دورًا أساسيًّا في هذا المشهد، فهم ذوو نخوةٍ وأنفةٍ وأصحاب حميَّةٍ وشجاعة، لا يسألون مستصرخهم برهانًا على ما ندبهم إليه، وهم خشُنٌ في اللقاء وينهضون لردع الشرِّ جماعاتٍ وأفرادا، يقابلهم عنصر قوم الشاعر الذين لا يبالون بنصرة أخيهم وإنما يخذلونه ويتخلَّون عنه .

ويلعب العنصر الحركيُّ دوره في بناء المشهد، فهناك حركةٌ عنيفةٌ تتمثل في الإغارة على إبل الشاعر ونهبها، وحركةٌ في ذهابه إلى قومه للاستنجاد بهم، ثم ذهابه إلى بني مازن للاستنجاد بهم بعد أن خذله قومه، وأخيرًا حركة الإغارة من بني مازن على قوم ذهل بن شيبان، وحركة الإبل المنهوبة أولاً والإبل المنهوبة آخرًا وهي حركاتٌ كلُّها عنيفةٌ دون شك .

يبقى العنصر النفسيُّ للشاعر وهو بين الخسارة والفزع جَّراء نهب إبله، وعنصر الأسف والخيبة من موقف قومه، وعنصر اللامبالاة منهم إزاء طلب الشاعر، وعناصر الفخر والنخوة والمروءة والخيلاء التي انتابت بني مازن عندما استنجد بهم الشاعر، وأخيرًا عنصر فرح الشاعر بنصرته من قبل بني مازن، وبإرجاعهم إبله مضاعفةً، وامتنانه تجاههم. لقد تضافرت كلُّ هذه العناصر لتبني مشهدًا إنسانًّا يطال الفرد والجماعة في صيغة اللحي أو الهجاء المبطَّن، إن جاز التعبير .

٥ - المرأة الدرَّة

ابنة السهمي وأبو ذؤيب الهذلي: واستمرارًا لإعلاء شأن المرأة ورصد مواطن جمالها وحسنها، ولمزيدٍ من إضفاء النَّفاسة عليها وتبيانًا لما يبذل من جهودٍ في الحصول عليها وإرضائها، يرفعها الشاعر الجاهليُّ الى رتبة النَّفائس، فيصفها بأنها (دُرَّة) تتلألأ، جاء بها الغواص من لجج البحر، وأخرجها من صدفتها فلها وهيجٌ منيرٌ في هدأة الليل والناس نيامٌ قد سكنت أصواتهم، وكأن الشاعر يشير إلى تألُّق المرأة ليلاً عندما تلبس زينتها لبعلها وتكشف مفاتنها ومواطن الجمال فيها في هدأة الليل. يقول أبو ذؤيب الهذلي :

كَأَنَّ ابنَةَ السَّهمِيِّ دُرَّةُ قامِسٍ
لَها بَعدَ تَقطيعِ النُّبوحِ وَهيجُ

بِكَفَّي رَقاحِيٍّ يُحِبُّ نَماءَها
فَيُبرِزُها لِلبَيعِ فَهيَ فَريجُ

أَجازَ إِلَيها لُجَّةً بَعدَ لُجَّةٍ
أَزَلُّ كَغُرنوقِ الضُّحولِ عَموجُ

فَجاءَ بِها بَعدَ الكَلالِ كَأَنَّهُ
مِنَ الأَينِ مِحراسٌ أَقَذُّ سَحيجُ

فَجَاءَ بِهَا مَا شِئْتَ مِنْ لَطِمِيَّةٍ
تَدومُ البِحَارُ فَوقَهَا وَتَمُوجُ
عَشِيَّةَ قَامَتْ بِالفِنَاءِ كَأَنَّها
عَقيلَةُ نَهْبٍ تُصْطَفَى وَتَفُوجُ
وَصُبَّ عَلَيها الطِّيبُ حَتَّى كَأَنَّها
أَسِيٌّ عَلَى أُمِّ الدِّماغِ حَجيجُ
كَأَنَّ عَلَيْها بَالَةً لَطَمِيَّةً
لَها مِن خِلالِ الدَّأيَتَيْنِ أَريجُ[1]

يتألف المشهد من عدة عناصر أوَّلها العنصر الإنسانيُّ المكوَّن من الشاعر/ الحبيب نفسه، ثم ابنة السهميِّ/المرأة الحبيبة التي يشبِّهها ب «درَّة قامس» مباشرةً بعد ذكر اسمها، وكأنهما شيءٌ واحدٌ لها صفاء الدرَّة ووهيجها ونفاستها، والعنصر الثالث هو الغوّاص الذي نال منه الكلال والإرهاق ما نال للحصول عليها، فقد عبر لجُّةً بعد لجَّةٍ في سبيل ذلك، فأضناه التعب الشديد من هذه المهنة، وبذل جهودًا جبارةً في سبيل العثور عليها، وقد كلّلت هذه الجهود المضنية بالنجاح، وكانت درةً كريمةً مصقولةً حملتها قوافل الطيب، وماجت فوقها البحار ردحًا من الزمن، بعدما كانت فوقها، ولكن القامس أو الغواص صار نحيفًا وهزيلاً من شدة الإعياء، فأصبح كالسَّهم الدقيق، والعنصر الثالث هو التاجر (الرقاحيُّ) الذي راح يعرضها ويبرزها للناس لزيادة ثمن بيعها .

إن جمال المرأة عسير الإخفاء كما هو جمال الدرَّة، ساطعٌ وجليٌّ ومكشوف، ومثلما تكون الدرَّة معروضةً في كفٍّ تاجر، الذي هو هنا عنصرٌ إنسانيٌّ رابع في هذا المشهد، تكون المرأة / ابنة السهميِّ في حوزة الشاعر ولو معنويًّا، و (الأسيُّ) الطبيب هو العنصر الإنسانيُّ الخامس .

(١) شرح أشعار الهذليين،مصدر سابق، ص ١٣٣ وما بعدها. وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي،مصدر سابق، ص ٤٩ وما بعدها.

وهناك عنصر اللون في هذا المشهد وهو اللون الدُّريُّ/اللؤلؤيُّ ممتزجًا باللون الأزرق للبحر وخارجًا منه، وما يمثله هذان اللونان من جمالٍ ونفاسةٍ وهدوءٍ وحكمة. وحتى يكون جوُّ هذا المشهد مضمَّخًا بالأطياب، وبما يناسب قدْر وقيمة ونفاسة الدرَّة/ابنة السهمي، يأتي عنصرٌ آخر من عناصر المشهد هو عنصر الطِّيب والأريج، فالطيب هو المرأة والمرأة هي الطيب، لا غنى لها عنه، فحبيبة الشاعر تفوح بالرائحة الطيبة من كلِّ جسمها، وكأنها كريمة قومٍ انتهبت منهم، وهي تتثنَّى وتتمايل في مشيتها في فناء البيت، للظهور أمامه، ولاستعراض عناصر الأنوثة والجمال فيها، لاستمالته للزواج بها بدلاً من استرقاقها، مثلما تفعل المراة المسبيَّة من الظهور في فناء بيت سابيها، لتبيِّن له محاسنها وتثبت له انها جديرةٌ بالزواج لا بالاسترقاق. وشبّه الشاعر كثرة الطيب على جسمها بدءًا برأسها، كأنَّ طبيبًا مداويًا قد صبَّ دواءً على أمِّ رأسها فغمره، أو كأن وعاء مسكٍ صُبَّ عليها فاندمج أريجه بجميع أعضاء جسمها فعبقت وصارت هي العطر ذاته .

ويبقى عنصر المكان الذي يتمثل هنا بلجَّةٍ بعد لجَّة، والبحار والفِناء، وعنصر الزمان المتمثل في (بعد الكلال، تدوم، عشية) حيث يعطي العنصران بعدًا زمكانيًّا للمشهد.

ويمور المشهد بالحركة الدائبة والعنيفة ما بين لجج البحر وضوضاء السُّوق وموج البحار، وقيامها بفناء البيت، وصبِّ الطيب على أمِّ رأسها ليكتمل نسيج المشهد .

مشهد المرأة الدرة والمسيَّب بن علس:

وهذا مشهد آخر للدرَّة /المرأة أو للمرأة الدرة، رسمه المسيب بن علس :

أصَرَمْتَ حبلَ الوصلِ من فترِ ... وهجَرْتَها ولَجَجْتَ في الهجرِ

وسمعتَ حلفتَها التي حلَفَتْ ... إنْ كان سمعُكَ غيرَ ذي وَقرِ

نَظَرَتْ إليكَ بعينِ جازئةٍ
في ظلِّ باردةٍ من السِّدرِ
كجُمانةِ البحريِّ جاءَ بها
غوّاصُها من لُجَّةِ البحرِ
صُلبُ الفؤادِ رئيسَ أربعةٍ
مُتَخالفي الألوانِ والنَّجْرِ
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
ألقوا إليه مَقالِدَ الأمرِ
وعَلَتْ بهم سَجْحاءُ جاريةٌ
تهوي بهم في لُجَّةِ البحرِ
ومضَى بهم شهرٌ إلى شهرِ
حتى إذا ما ساءَ ظنُّهم
ألقَى مَراسِيَهُ بتهلُكةٍ
ثَبتَتْ مراسيها فما تجري
فانصبَّ أسقَفُ راسهِ لِبَدٌ
نُزِعَتْ رباعيَتاهُ للصَّبرِ
أشفَى يمُجُّ الزَّيتَ ملتَمسٌ
ظمآنُ مُلتَهِبٌ منَ الفقرِ
قَتَلَتْ أباه فقالَ اتبَعُهُ
أو أستفيدُ رَغيبَةَ الدهرِ
نَصَفَ النهار الماء غامِرُهُ
ورفيقُهُ بالغيب لا يدري
فأصابَ مُنْيَتَهُ فجاءَ بها
صَدَفيَّةً كمُضيئةِ الجمرِ

يُعطَى بها ثمنًا ويمنعُها

ويقولُ صاحبُه ألا تشري

وتَرَى الصُّواري يسجدونَ لها

ويضُمُّها بيديه للنَّحرِ

فتلكَ شِبْهُ المالكيَّةِ إذْ

طَلَعَتْ ببهجتِها منَ الخِدرِ

وكأنَّ طَعمَ الزنجبيلِ بهِ

إذْ ذُقتُهُ وسُلافَةُ الخمرِ

إلى أن يقول (في ممدوحه) :

لو كنتَ من شيءٍ سِوَى بَشَرٍ

كنتَ المُنوِّرَ ليلةَ البَدرِ [1]

هذا جزءٌ من أحد المشاهد المشهورة في الشعر الجاهلي، وقد تعاضدت عناصر عديدةٌ لبنائه، يبدأ المشهد بعنصرٍ إنسانيٍّ عندما يخاطب الشاعر نفسه متسائلاً فيم إن كان قد صرم حبل الوصل من محبوبته (فتر) التي هي العنصرالإنسانيُّ الثاني في المشهد، وهل هو هجرها ولجَّ في الهجر وأسرف، وهل أيضًا سمع «حلفتها التي حلفت» لهجره إن كان سَمْعُه سليمًا، ولا يخفى أن الهجر المتبادل هنا صار عنصرًا هامًّا من عناصر المشهد، وقد نظرتْ إليه عند الفراق، نظرة ظبيةٍ جازئةٍ خفيفة الجسم لاستغنائها بالرّطب عن شرب الماء، واستظلالها بشجرة سدرٍ باردة .

وهكذا أدخل الشاعر عنصر الحيوان من خلال الظبية ونظرتها، كا أدخل عنصر النبات بل و عنصر الماء عندما جعلها ظبيةً جازئًا.

هذا التمهيد المشهديُّ يسلمنا إلى عناصر أخرى من عناصر المشهد، وأوَّلها جمانة البحريِّ وتتضمن عنصر النفاسة والجوهريَّة (الجُمانة)، ثم يستمرُّ من

(١) المسيب بن علس: الديوان، ط١، جمع وتحقيق ودراسة: عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب: القاهرة ٢٠٠٣، ص ٤١ – ٤٥.

خلالها فعل العنصر الإنسانيّ بإضافتها إلى (البحريّ)، ثم غوّاصها بصفته رئيسًا لأربعة، ثم يأتي بعنصر اللون، فالدُّرَّة صَدَفيَّةٌ ومضيئةٌ كالجمر، ويأتي بعنصر اللون واختلاف الأصول للملاحين فكانوا (متخالفي الألوان ومختلفي الأصول) ثم يصف كفاحهم وصبرهم وكيف أنَّ أحدهم نُزعت رباعيَّتاه، ويبيِّن مدى ظمئه إلى الحصول عليها لشدَّة فقره ولأنها قتلت أباه، فصمَّم على أن ينال رغيبته وهي رغيبة الدهر أو يلحق بأبيه، وكان الماء يغمره طيلة نصف نهارٍ ورفيقه لا يعلم عنه، وقد أفلح في نيل مناه عندما حصل على هذه الدرَّة المضيئة كالجمر.

ويستمرُّ العنصر الإنسانيُّ مقرونًا بصفة التقديس للدرَّة من خلال سجود الملاحين لها، إعزازًا لها وتعظيمًا، بينما يضمُّها صاحبها الى نحره وكأنه يساويها بكلٍّ حياته، تقديرًا لقيمتها.

كلٌّ هذا المشهد بعناصره المختلفة، بين مشبَّهٍ (فتر) ومشبَّهًا به (الدرَّة)، لكي يقول الشاعر إنَّ الدرَّة هذه شبيهةٌ بالمالكيَّة، عندما تُطلُّ بطلعتها من خدرها، أمّا رائحة مُقَبَّلها فهي كالزنجبيل الممزوج بعصير (سُلافة) الخمر.

ويستمرُّ تسلسل العنصر الإنسانيّ وما عاضده من عناصر ليخلص إلى القول: إنَّ ممدوحه لو كان من شيءٍ غير العنصر البشريِّ/الإنسانيِّ لكان بذلك القمر المنير في السماء. إنَّ هذا المشهد غنيٌّ بعناصره وحركيته، مما أضفى عليه حيويةً واضحةً، فهناك العنصر المكانيُّ ممثلاً في:لجَّة البحر وتهلكةٍ (المكان المهلك) والماء والخدر والسَّماء.وهناك العنصر الزمانيُّ ممثلاً في: شهرٍ إلى شهر وليلة البدر ووقت الاجتماع (حتى إذا اجتمعوا) ونَصَفَ النهارُ .

وتعاقبت في المشهد أفعالٌ ماضيةٌ تنمُّ كلُّها عن حركيةٍ نشطة: صرمت، هجرت، لجحت، سمعت، حلفت، نظرت، جاءها، اجتمعوا، ألقوا، غلت، نَصَفَ، تنازعوا، ساء ظنهم، ثبتت، ومضى، ألقى، انصبَّ، نُزعت، قتلت، وجميعها أفعال ماضية. وهناك أفعالٌ بصيغة المضارع وكأنها تجعل المشهد مستمرًّا من الحاليَّة إلى المستقبليَّة أو كأنه يقول إنَّ حياة الملاحين والبحر هي هكذا حالاً ومستقبلاً، ومن

هذه الأفعال: تهوي، تجري، يمجُّ، أتبعه، يدري، يعطي، يمنع، تشري، يقول، ترى، يسجدون، يضمُّها، أستفيد .

وتبقى المرأة (درَّةً) في كلِّ زمانٍ ومكان، وقد عرض الشعراء الجاهليون (دريَّتها) فكانت في ملاحة الدُّرِّ وصفائه، و (أُشربت مثل ماء الدرِّ إشرابا)، وهي (درَّةٌ شيفت لدى تاجر)، و (كأنها درَّةٌ زهراء)، و (كأنها درَّة قامس)، وهي (كجُمانة البحريِّ) (جاء بها غوّاصها من لجَّة البحر)، وهي تشبه (درَّةً بيضاء)، وثغرها عندما تبتسم يشبه كأس المدام (المحفوف بالدُّرر).

وقد عرض الشعراء الجاهليون لما تتحلَّى به من جواهر، باعتبارها جواهر على جوهرة، فهي وهنَّ، يلبسن الذهب المتوقِّد كالشُّهاب على النُّحور، ويلوح على الترائب كلون العاج غير المغضَّن، ويتحلَّين بسموط المرجان والياقوت المفصَّل بالشَّذر والجزع اليمانيِّ، ويظاهرن سمطي لؤلؤٍ وزبرجد، وهنَّ كدُميةٍ من لؤلؤٍ صُوِّرت في عاج، أو كدُمى المرمر المطليِّ بالذهب أو كدُمَى العاج في المحاريب[1] .

٦ - المرأة الأسطورة

تراوح التعامل مع المرأة في العصر الجاهلي، بين معاملةٍ غير لائقةٍ إن لم تكن دونيّة، فكانت تسبى عن طريق الغزو وتتعرَّض لألوانٍ من الهوان والمضايقات، وكانت من جراء ذلك تُسترقُّ وتُزوَّج بغير إرادتها، هذا عن الحرائر، أما الإماء والقيان، فكنَّ يقمن بالأعمال الدونية وبإرواء الرغبات الجسدية للرجال والعمل في الحانات والخدمات المنزلية. غير أنَّ هذا لا ينفي أنَّ كثيرًا منهنَّ وصلن درجاتٍ من الأهمية والسطوة من خلال علاقاتهنَّ بالشعراء أو بعلية القوم أو من خلال احترافهنَّ الغناء، وكان لجمالهنَّ ونباهتهنَّ دورٌ أساسيٌّ في كلِّ ذلك. وقد بالغ عددٌ من الشعراء الجاهليين في عشقهنَّ ورفعهنَّ إلى أعلى درجات العشق، ولما كان

---

(١) انظر: نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ١٠٩ وما بعدها. وانظر دريَّة المرأة في دواوين: الأعشى، النابغة، المسيب بن علس، الأعشى، عنترة بن شداد وغيرهم .

ذلك يصادف وقتًا كان فيه أغلب العرب على الوثنية، يعبدون الأصنام والأوثان ويتخذونها آلهةً من دون الله تعالى، أو يتخذونها زلفى كوساطة بينهم وبين الله، وكانت قبيلة هذيل في الجاهلية تعبد(سُواع) وكانت على شكل أنثى، ، مما جعل شاعرًا كأبي ذؤيب الهذلي يرفع معشوقته أمَّ عمروٍ إلى مصافِّ الآلهة باعثة المطر، سواء أكان يعني أمَّ عمروٍ الإنسانة الحقيقية المعشوقة الشابة أبدًا، أم يعني سواع/ الآلهة أو سيِّدة المطر، يقول في ذلك:

صَبا صَبْوَةً بَل لَجَّ وَهْوَ لَجوجُ
وَزالَت لَها بِالأَنعَمَينِ حُدوجُ
كَما زالَ نَخلٌ بِالعِراقِ مُكَمَّمٌ
أُمِرَّ لَهُ مِن ذي الفُراتِ خَليجُ
فَإِنَّكَ عَمري أَيَّ نَظرَةِ عاشِقٍ
نَظَرتَ وَقُدسٌ دونَنا وَدَجوجُ
إِلى ظُعُنٍ كَالدَّوْمِ فيها تَزايُلٌ
وَهِزَّةُ أَجمالٍ لَهُنَّ وَسيجُ
غَدَوْنَ عَجالى وَانتَحَتهُنَّ خَزرَجٌ
مُفَقِّئَةُ آثارَهُنَّ هَدوجُ
سَقى أُمَّ عَمرٍو كُلَّ آخِرِ لَيلَةٍ
حَناتِمُ سودٌ ماؤُهُنَّ ثَجيجُ
إِذا هَمَّ بِالإِقلاعِ هَبَّت لَهُ الصَّبا
فَأَعقَبَ نَشءٌ بَعدَها وَخُروجُ
تَرَوَّتْ بِماءِ البَحرِ ثُمَّ تَنَصَّبَت
عَلى حَبَشِيّاتٍ لَهُنَّ نَئيجُ
يُضيءُ سَناهُ راتِقًا مُتَكَشِّفًا
أَغَرُّ كَمِصباحِ اليَهودِ دَلوجُ

كَمـا نَــوَّرَ المِصـبـاحُ لِلعُجمِ أمـرَهُـمُ

بُـعَـيْـدَ رُقــادِ الـنـائِـمـيـنَ عَـرِيـجُ

أرِقــتُ لَــهُ ذاتَ الـعِـشـاءِ كَـأَنَّـهُ

مَـخـارِيـقُ يُـدعـى تَحـتَـهُـنَّ خَـرِيـجُ

تُـكَـرْكِـرُهُ نَجـدِيَّـةٌ وَتَمُـدُّهُ

مُـسَـفـسِـفَـةٌ فَـوقَ الـتُّـرابِ مَـعُـوجُ

لَـهُ هَـيـدَبٌ يَعلو الـشِـراجَ وَهَـيـدَبٌ

مـسِـفٌّ بـأذنـابِ الـتِـلاعِ خَـلُـوجُ

ضـفـادعُـه غَــرْقَـى رِواءٌ كـأنـهـا

قِـيَـانُ شُـرُوبٍ رَجْـعُـهُـنَّ نَـشِـيـجُ

لِـكُـلِّ مَـسِـيـلٍ مِـن تِـهـامَـةَ بَـعـدَمـا

تَـقَـطَّـعَ أقـرانُ الـسَّـحـابِ عَـجِـيـجُ

كَـأَنَّ ثِـقـالَ المُـزنِ بَـيـنَ (تُـضـارِعٍ)

وَ (شـامَـةَ) بَـرْكٌ مِـن جُـذامَ لَبيجُ

فـذلـك سُـقـيـا أمِّ عـمـرو وإنـنـي

لمـا بـذلـتْ مـن سـيْـبِـهـا لَـبـهـيـجُ[1]

لقد تضمنَّت القصيدة عددًا من المشاهد المتتابعة هي: مشهد سقيا أمِّ عمر، أو مشهد المرأة/ المطر، ومشهد الدرّة أو مشهد المرأة/الدرة، ومشهد الطيب على المرأة ورأسها أو مشهد المرأة/الطيب، ومشهد الظبية الخلوج الفاقدة ولدها أو مشهد المرأة/الظبية، وأخيرًا رثاء صديقه أو رثاء رجل اسمه (ابن عنبس) أي مشهد الرثاء. وتتابُع هذه المشاهد لامرأةٍ واحدةٍ يشي بأهميَّتها وعلوِّ مقامها، لتبلغ

(١) انظر: شرح أشعار الهذليين، مصدر سابق، ص ١٢٨ وما بعدها. وانظر أيضًا: أنطونيوس بطرس: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، مصدر سابق، ص ٤٩ وما بعدها.

مستوى الأسطورة إن لم تكن هي الأسطورة نفسها. وتبدأ القصيدة بمشهد المرأة/ صانعة المطر، مع التركيز عليها في الصفات والمشاهد الأخرى، والمشهد الآخر مشهد رثاء ابن عنبس، وهي مشاهد إنسانيةٌ / كونيَّةٌ بامتياز .

والذي يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو الاستطراد في وصف المرأة والسُّموُّ بمركزها حتى لتكاد تكون ربَّة المطر[1]، وبالتأمُّل في بداية القصيدة نرى الشاعر قد بدأها في البيت الأول بعنصرٍ إنسانيٍّ هو الشاعر نفسه، وربما بطَّن معه عنصرين آخرين على الأقل تناوبا على عشق هذه المحبوبة كما سيتبيَّن في ثنايا المشهد لاحقًا فقال (صبا صبوةً بل لجَّ وهو لجوج)، ولم يتوانَ عن الإتيان بالعنصر الإنسانيِّ الثاني بل بالعنصر الأسطوريِّ، أو الذي سيجعله الشاعر أسطوريًّا في ما بعد، وقرن ذلك سريعًا بالعنصر المكانيِّ فقال (وزالت لها بالأنعَمَيْنِ حدوجُ)، وأتى بعناصر مكانية أخرى تحدد مسيرة المحبوبة الغائبة الحاضرة، مثل (العراق، الفرات، خليجُ، قدس)، وانتشر العنصر المكانيُّ على مساحاتٍ واسعةٍ ليبين الشاعر مدى البعد والرحيل (ودجوج)، وقرن ذلك بعنصرٍ آخر هو عنصر الطبيعة من النبات فقال (كالأثل، ونخلٌ مكمَّمٌ)، فهل نأخذ المعنى الآخر لـ (مكمَّم) بمعنى الخفيِّ والمستتر لنقول: إنَّ الشاعر يرى في أمِّ عمرٍو نخلةً منعمةً مباركةً قد عرفها، بينما هي مستترةٌ بشخصها عن الآخرين (مكمَّمةٌ)، ولكن خيراتها تصلهم، فمعرفتها هنا مقصورةٌ عليه بنفسه ونفسها (تخُصُّ)، ولكن خيرها (يعمُّ) الجميع. ثمَّ جاء بعنصر الحيوان (أجمال)، فالحياة بين عنصرٍ نباتيٍّ وعنصرٍ حيوانيٍّ .

أما عنصر الحركة الدائبة فقد جاء ليضفي حيويةً على مجمل المشهد بقوله (تزايلٌ، وهِزَّة، عَجالَى، وانتحتهنَّ) وأشرك في المشهد عنصر الصوت (لهنَّ وسيجُ). لقد تضافرت هذه العناصر معًا لترسم بداية مشهدٍ فيه العناصر الأساسية المطلوبة لأيِّ مشهدٍ متكاملٍ بعناصره من إنسانٍ ومكانٍ وزمانٍ وحيوانٍ ونباتٍ وحركة.

---

(١) نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٠ وما بعدها .

وقد كان أهم أسباب رحيل المحبوبة وأترابها غالبًا، هو شحٌّ في مصادر المياه، وهو السبب الأكثر دورانًا لرحيل المحبوبة في الشعر الجاهلي، مما أنشأ الأطلال وجعل المقدمة الطللية على رأس كلٍّ أو جلٍّ القصائد الجاهلية، وجعل المشهد الطلليَّ مشهدًا متواترًا فيها .

بدأ الشاعر المشهد الثاني بالدعاء لهذه المراة بالسقيا أو الإخبار عن السقيا منها في تفسير آخر[1]، ثم وصفها في مشاهد أخرى من القصيدة بأنها المرأة/ الدرة ثم المرأة/الطيب ثم المرأة/الظبية الثاكل، والظبية الثاكل هذه هي العنصر الممهِّد لختام المشهد، حيث تتنامى مشاهد المرأة متتابعةً وتختتم بمشهد الرثاء، وذلك من خلال إعراض الخليلة عن الشاعر، فاجتمع عليه بُعدُها ورحيلها مع إعراضها عنه، وفقدانه أعزَّ أصدقائه، في آنٍ واحد .

ويبدأ مشهد المرأة /السقيا/ المطر، والمرأة هي «أمُّ عمرو» وقد جعل بعض الباحثين من «أمّ عمر» آلهة المطر أو تكاد، عند قبيلة هذيل وجانبٍ من العرب أيام الوثنية، وذلك في تفسيرٍ أسطوريٍّ لبعض مقاصد الشعر الجاهلي، بحيث تكون «أمُّ عمرو» (ساقيةً لا مسقية)، وقد حاول الشاعر إخراجها والارتفاع بها من دائرة إنسانةٍ إلى دائرة إلهة، فهي صنم «سواع» الذي كان على صورة امرأة، ومعنى «سواع» في اللغة يعني ماء الإخصاب، فالاسم في الديانات الوثنية يرتبط بالمسمَّى. ويمضي الباحث في عقد وجوه الشَّبه بين (أمّ عمر) و (سواع)، فكلٌّ منهما امرأة، وكلٌّ منهما تُسقط المطر وتُجري السُّيول، وأمُّ عمرو تدلُّ على الإخصاب في علاقتها مع رجالٍ ثلاثةٍ أوَّلهم عبدعمر ثم أبو ذؤيب ثم خالد بن محرث، و «سواع» تدلُّ على الإخصاب[2]. وإجمالاً يرى الباحث أن أمَّ عمرو و «سواع» شيءٌ يكاد يكون بديلاً للآخر، إن لم يكن الشيء نفسه. وقد جاء في لسان العرب أن «قُدّس»

---

(١) نصرت عبدالرحمن: المرجع نفسه، ص ٣٠٣ .

(٢) نصرت عبدالرحمن: المرجع نفسه، ص ٣٠٠ وما بعدها .

تعني: جبل، وهي اسمٌ لجبلٍ عظيم في نجد [1]، وعندما ننظر في البيت الثالث من القصيدة، ينتابنا شعورٌ بأن هناك إيماءةً فيها لمسةً قدسيةً ما، تتصل بشدة العشق وربما العبادة، وأن هناك حفظًا لبعدٍ ما بين الشاعر ومحبوبته/معشوقته/ معبودته، يفرضه مقامها وسموُّ مكانتها، وبعدها عنه بشكلٍ أو بآخر، فهل كان البعد بعدًا جغرافيًّا يتمثل في وجود جبالٍ عظيمة حاجبةٍ للرؤية، وفي اعتراض صحارى واسعة بين الشاعر ومُنْيَته، أم أنه بعدٌ تفرضه حالة ما من القداسة؟ يقول أبو ذؤيب:

فَــإِنَّــكَ عَـمـري أَيَّ نَــظـرَةِ عــاشِــقٍ
نَـظَـرتَ وَ (قُـــدسٌ) دونَـنــا وَدَجــوجُ

وعلى هذا يكون البيت الأول انسجامًا مع هذا التفسير محاولةً لإثبات أسطورةٍ/ أو هو عملٌ بموجب أسطورةٍ مفادها أن أمّ عمروٍ هي إلهة/ أو سيدة الماء [2] :

سُـقَـى امَّ عـمـروٍ كـلَّ اخـرِ لـيـلـةٍ
حَـنـاتِمُ سـودٌ مـاؤهـنَّ ثَـجـيـجُ

أي أن ما « تهديه» أمُّ عمرو من سقيا يأتي باستدامةٍ كلَّ آخر ليلة، حيث يصبُّ السحاب الأسود المملوء بالماء مطره وكأنه جرارٌ خضرٌ لشدة سواده، وقد أهرقت السحابة ماءها بكثافة. سؤال لابد من طرحه: هل لوصف السَّحاب بالجرار الخضر علاقة بأنه (سُقى) من امرأةٍ هي (أم عمرو)، سواء كانت أمَّ عمر الإنسانة، أو أمَّ عمروٍ ربّة المطر أو (سواع) صنم هذيل الذي كان على صورة امرأة، ليؤدي كلُّ ذلك إلى عالمٍ أخضر حقيقيٍّ على الأرض، أو عالمٍ أخضر منعكسٍ من عطائها الثرّ على الشاعرٍ وعوالمه النفسية الداخلية؟.

إذا هَـمَّ بِـالإِقـلاعِ هَـبَّـت لَـهُ الصَّبا
فَـأَعـقَـبَ نَـشءٌ بَـعـدَهـا وَخُـروجُ

---

(١) لسان العرب، مادة: قدس .

(٢) نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٣ .

لقد أنسن أبو ذؤيب ماء الحناتم وشخَّصه، فجعل له «رغبة» و «همة» و «نيّة» للإقلاع، لكن «إرادةً» أخرى وعوامل طارئة هي ريح الصَّبا، تعرض وتتدخل وتحول دون ذلك، فنشأ بعد هذا الماء أو السحاب، سحابٌ خرج، أي غيمٌ خرج من غيم، أو غيمٌ بعد غيم، وهو في ذلك يحاول قدر المستطاع إبراز قوة هذا المطر وكثافة عوامله بأنه: سحابٌ خرج منه سحابٌ من سحاب، وبالتالي يودُّ إبراز قوة أمّ عمرو .

لم يكن سحاب أبي ذؤيب الذي اختاره لسقيا أمّ عمرو أو اختارته أمُّ عمرو لسقيا أبي ذؤيب ورهطه، سحابًا عاديًّا وكفى، إنما هو سحابٌ تروّى في كافة مراحل نشأته وحركته من ماء البحر ثم ارتفع على شكل سحاباتٍ سودٍ حبشياتٍ (إمعانًا في التركيز على اللون وما يعنيه سواد السَّحاب من غزارة المطر)؛ وكانت هذه السُّحب تمرُّ مرًّا سريعًا تصاحبها ريحٌ مصوِّتة وصوت القيان (عنصر الصَّوت) .

ويستمر الشاعر في بناء المشهد من عناصر كثيرةٍ تتآلف معًا لتصنع مشهدًا كونيًّا حيًّا، ومنها العنصر الإنسانيُّ أو عنصر الإنسان الأسطوريُّ (أمُّ عمرو) وعنصرٌ إنسانيٌّ آخر هم اليهود والعجم والنائمون والقيان وجذام)، وعنصر الأدوات (حناتم ومصباح ومخاريق ودلوج - ويعني الدلو - وشدة انهمار المطر وكأنه ينصبُّ من الدِّلاء) وعنصر الزمان (ذات العشاء)، والعنصر المكانيُّ (نجديةً ويمانيةً والتلاع ومسيل وتهامة وتُضارع وشامة) والعنصر الحيوانيُّ (ضفادعه، وبرك وهي مجموعة الإبل الهاجعة) .

لقد كان عنصر الطبيعة في هذا المشهد مسيطرًا من خلال (الماء والمزن الثقال والسَّحاب المتراكم والمتفتق والنشء والخروج والرياح والبحر والبحار والضوء)، وكان عنصر اللون حاضرًا بقوةٍ في حناتم (الأخضر) والبحر والبحار الزرقاء والسحاب الأسود والسناء الأبيض الأغر، ولا يتوانى الشاعر عن إشراك عنصر الصوت والتدفق، (ماؤهنَّ ثجيجُ، لهنَّ نئيجُ، رجعهنَّ نشيجُ، عجيجُ) .

وأحيا الشاعر هذا المشهد بحركيةٍ دائبةٍ وديناميكيةٍ تتمثل في ثجِّ الماء وتنصُّب السَّحاب الذي همَّ بالإقلاع وهبَّت له الصَّبا ودلوج وعريج وحركة المخاريق وتكركره

وتمدُّه فوق البحار معوج، وهيدبٌ يعلو وهيدبٌ مسفٌّ وخلوج. فالسَّحاب إذا همَّ بالإقلاع هبَّت له الصَّبا، من جهة (نجد) تُردِّدُ هذا السَّحاب وتمدُّه وتزيد فيه ريحًا أخرى قويةً بحيث تكنس لشدَّتها ما على سطح الأرض وأذناب التلاع .

ويدخل المشهد عنصرٌ منبثقٌ من نفس الشاعر، وقد اتخذه الشعراء الجاهليون (موتيفة) متكررة عندما قال: (أرقتُ) لذلك السَّحاب ولم أنم في ذلك العشاء، لأنه بصدد مراقبة مشهدٍ حيويٍّ إلى أعلى الحدود يتحقق من خلال امرأةٍ أسطوريةٍ هي أمُّ عمرو في ما يشبه (المعجزة) .

ونلاحظ على شعراء الجاهلية ذكر الجبال غالبًا، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن معظم سطح الجزيرة العربية صحراء منبسطةٌ قليلة الجبال. والسبب الثاني نفسيٌّ يعود إلى رغبة الشاعر في الارتفاع من الحضيض النفسيِّ الذي يعيشه، ومن المصائب التي تعاقبت عليه، ليتسنَّم الشواهق العالية .

لقد بلغ من قوة المشهد أنَّ ضفادعه غرقت مع كونها حيواناتٍ برمائية لا تغرق، وشبّه أصوات هذه الضفادع بأصوات القيان المغنيات إذا رجّعن في أصواتهنَّ وردَّدن النَّفَس إلى أجوافهنَّ فيُسمع شيءٌ شبيه بالفواق .

ولا بد من نهايةٍ لهذا المشهد، فالسحاب تقطَّعت أقرانه أي ما تألَّف منه بعضه إلى بعض، فتفرَّق، فلكلِّ مسيلٍ صوتٌ بالماء، والأودية تعجُّ بصوت السيل . وثقال المزن بين جبلي (تُضارع وشامة) كأنها في ضخامتها إبل الحيِّ مجتمعةً على أرضيةٍ واحدة.

كلُّ هذا المشهد بعناصره الكثيرة من إنسانيةٍ ومكانيةٍ وزمانيةٍ وطبيعيةٍ وحركيةٍ أوصلتنا إلى ختام المشهد ونتيجته وخلاصته :

فذلك سُقيا أمِّ عَمْرٍو وإنَّني
بما (بَذَلَتْ) من (سَيْبِها) لَبَهيجُ

وبالتأمل في هذا البيت وهو ختام مشهد السقيا/ المرأة، قد تكون كلمة (سُقيا) ملتبسةً تجعل هذا المشهد مشهدَ دعاءٍ بالسُّقيا لأمِّ عمرو، ولكن اللبس يزول بقوله بما (بَذَلَتْ) وبقوله من (سَيْبِها)، فهو يضيف البذل والسَّيب صراحةً لأمِّ عمرو، وهو بهيجٌ بهذا البذل وبهذا السيب، فالمعنى المباشر للبذل والسيب هو العطاء.

والتساؤلات التي تثور هنا كثيرة:هل المشهد كلُّه دعاءٌ بالسُّقيا لأمِّ عمرٍو، أم هو سقيا مبذولةٌ منها؟ إن كان ذلك كذلك فأرى تفسيرين:الأول أن الشاعر يرى أمَّ عمروٍ ساقيةً للغيث لا مسقيّة، كان قوم الشاعر يعبدون قبل الإسلام صنم «سواع» المرأة، فهو يبتهج لما بذل «إلهه» أو «إلهته» من جهدٍ في تأليف هذا المشهد الكونيِّ وما أعطت من السَّيب/ المطر/ الخير. والثاني أنَّ أمَّ عمرو مسقيةٌ لا ساقية، والمشهد كلُّه دعاءٌ من الشاعر لها بالسُّقيا مكافأةً على ما بذلته له من مباهج ومسرّات «سيبها»، فاستحقت لذلك أن يُدعى لها بالسُّقيا؟ حيث كان أبو ذؤيب قد عاشرها وتردَّد عليها واختطفها من عبدعمرو، وتردد عليها ردحًا من الزمن قبل أن يستولي على قلبها خالد بن زهير ابن عمه، أو خالد بن محرِّث في قولٍ آخر، فتنصرف إليه وفقًا للرواية المعروفة[1]، وهي بذلك تستحقُّ مكافأةً على ما بدر منها وما أعطت الشاعر من لذائذ الحياة.

فالشاعر لا يغمط خليلته حقها حتى وإن انصرفت إلى غيره، وهو يستذكر بامتنانٍ تلك الفترة التي قضاها خليلاً لها فاستحقت أن يُدعى لها بالسقيا:

فذلكَ سُقيا أمِّ عمروٍ وإنني
(بما بذلتْ من سَيْبِها لَبهيجٌ)

ثم أليس في هذا الشطر الملغز الذي دعا باحثًا كبيرًا لأن ينسب صنع المشهد المائيِّ لـ (أمِّ عمرو) باعتبارها (سواع) الصنم/المرأة، ربَّة ماء الإخصاب وصانعة

(١) انظر: شرح أشعار الهذليين: مصدر سابق، ص١٢٨ وما بعدها. وانظر أيضًا: نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٠ وما بعدها .

السيول، أليس فيه ما يمكن أن نسميه (مكابرة) من الشاعر وتعاليًا وإظهارًا للامبالاة على فقدها وانصرافها إلى رسوله إليها الشاب خالد ابن زهير أو ابن محرّث ؟ فهو يكتفي بما (بذلت) من سيبٍ وقد كان (سيبها) مبهجًا له، وبصيغة أخرى إنه أسبق منهما إلى قطف ثمار الحب والعشق، وإنه مبتهجٌ لما بذلت من عطائها ولما نال منه، وكفاه ذلك .

إن مشهد المرأة/السقيا أو المرأة/الأسطورة، أفضى إلى مشهد المرأة/الدُّرة، الذي أفضى بدوره إلى مشهد المرأة/ الطيب، وها هو مشهد المرأة/الظبية، فإن كان المشهد الأول/السقيا هو لأمّ عمرو، فإن ابنة السهميّ استأثرت بالمشاهد التالية: المرأة/الدرة، والمرأة الطيب، أمّا مشهد المرأة/الظبية، فالمفترض أنه خاصٌّ بأمّ عمروٍ لنه فقدها في منافسةٍ غراميَّة لم تكن هي بعيدةً عنها، وإنما كانت من منفِّذيها.

أمّا ابنة السهميّ هنا، فهي ظبيةٌ موشَّحة الجانبين لكنها نحيفة، وهنا يبدأ المشهد في اتخاذ منحى الحزن التدريجيّ فيدخل عنصر الموت والرثاء، ليعبِّر عن حالته النفسية الناشئة عن فقدين: الأول فقد الحبيبة والآخر فقد الصديق، ويمهِّد لذلك باصفرار لون وجهها، فهي ظبيةٌ ثاكلٌ قد ضاع ولدها في شعبةٍ مليئةٍ بالنحل، ومضى على فقده يومان فأمُّه خلوج، نُزع منها ولدها واختُلج، إمّا بذبحٍ وإمّا بفصال. ثم رثاء صديقه (عبدالله) بقوله: إنها حيّةٌ سائبةٌ في أرض «نخلة» (العُنصر المكاني) تروى وينقع صداها. هل بدأ الشاعر بعد كلّ هذا الإطراء للمرأة مخذولاً فوصفها بالأفعى؛ أم أنَّ الأفعى لسعت صديقه ابن عنبس وكانت سببًا لفقده؟ إلا أنَّ الشاعر يعود في «بيت القصيد» لينبئ عن مواجعه ويوضِّح خلاصة ما نوت عليه هذه المرأة من إعراضٍ عنه وتبديله بخليلٍ آخر، فهذا دأب النساء، والرجال فيهم الصالح وفيهم السمج. وهو هنا أيضًا، لا يغضُّ من قيمة خصمه، كباقي الشعراء الجاهليين، بل إنه يرفعها، فيصرِّح بأنه قد يكون صالحًا وقد لا يكون، ورفْعُ مكانة الخصم تجعل الانتصار عليه ذا قيمةٍ، وتبيِّن القدرة الفائقة للمنتصِر:

وقلتُ لعبدالله ابْمُ مُسَيَّبٌ

بِنَخلَةَ يُسقى صابِئًا وَيمِيحُ

فإنْ تُعرِضي عنِّي وإنْ تَتَبَدَّلي

خَليلاً وَمِنهُمْ صالِحٌ وَسَمِيحُ

فَإنّي صَبَرْتُ النَفسَ بَعدَ ابْنِ عَنْبَسٍ

وَقَد لَجَّ مِن ماءِ الشُؤونِ لَجوجُ

وهذا البيت هو المشهد الخاتم - مشهد الرثاء، فهو يصرِّح بأن إعراضها عنه أو استبداله بخليلٍ غيره، لن يكون له تأثير، فكل المصائب تهون بعد فقد صديقه، لأنَّ الرجل عند الشاعر معادلٌ لكلِّ النساء: سُقيا ودرَّةً وعطرًا وطيبًا وجمالاً ووصلاً وهجرًا. فما دام ابن عنبس قد قضى ورحل ولجّت دموع العين بكاءً عليه، فلا قيمة لأيِّ شيءٍ آخر، وقد صبر الشاعر ووطّن النفس على قبول كلِّ نازلةٍ قارعةٍ، وهنا يضيف عنصرًا شخصيًّا هو عنصر الصبر والجَلَد، وانتظار الفرج بعد الشدَّة :

لأُحسَبَ جَلدًا أو لِيُخبَرَ شامِتٌ

وَلِلشَّرِّ بَعدَ القارِعاتِ فُرُوجُ

يعود الشاعر لمخاطبة الحبيبة المعرضة عنه، المائلة لغيره، وكأنه من طرفٍ آخر لا يني عن ذكرها في كلِّ حين، حتى وإن جعل هذين البيتين بيانًا لارتفاع قدر صديقه الراحل، يقول:

وَذلِكَ أعلى مِنكِ فَقدًا رُزِئتُهُ

كَريمٌ وَبَطني بِالكِرامِ بَعيجُ

ولأنه حزينٌ لدرجة الاحتراق على صديقه، فإنه يسارع إلى القول مخاطبًا الحبيبة المعرِضة: إنَّ فقدي لابن عنبس رزءٌ ومصيبةٌ أعلى وأشدُّ من فقدك.

وهكذا نرى أن الشاعر قد بدأ قصيدته بمشهد السُّقيا وجعل من عطاء أمِّ عمرو لغزًا حمّال أوجه، هل هي حبيبته الإنسانة، أم هي سيدة أو/ ربَّة المطر ؟ وهل هي ساقيةٌ أم مسقيّةٌ، وهل هي أمُّ عمرو الإنسانة أم «سواع» آلهة المطر وصنم هذيل؟ ولكنها تبقى في كلِّ الأحوال المرأة الأسطورة، فيمضي في تعداد صفاته الحميدة وشجاعته وإقدامه في المواطن التي تستدعي الحذر في الإغاثة والنجدة.

٧- المرأة القينة:

معنى القينة وأصول القيان: عرَّف ابن منظور القينة بأنها « الأمَةُ المغنية، تكون من التزيُّن لأنها تزيِّن، وربما قالوا للمُتَزَيِّن باللباس من الرجال قينة، وقيل: القينة الأمَـةُ مغنيَّةً كانت أو غير مغنية. قال الليث: عوامُّ الناس يقولون القينة المغنية. قال أبو منصور: إنما قيل للمغنية قينةٌ إذا كان الغناء صناعةً لها، وذلك من عمل الإماء دون الحرائر. والقينة الجارية تخدم حسب. والقين: العبد، والجمع قِيانٌ، واستشهد بقول زهير بن أبي سلمى:

رَدَّ القِيانُ جِمالَ الحيِّ فاحتملوا
إلى الظُّهيرةِ أمرٌ بينهمْ لَبَكُ»[1]

قال ابن الأعرابي القينة هي الماشطة، والقينة المغنية. وقال الأزهري: يُقال للماشطة مُقَيِّنة لأنها تزيِّن العرائسَ والنساء. قال أبو بكر: قولهم فلانةٌ قينة معناه في كلام العرب الصانعة. والقين: الصانع. والقينة: هي الأَمَة، صانعة كانت أو غير صانعة »[2].

وتكوَّنت طبقة القيان من العرب وغير العرب، أما القيان العربيات فمصدرهنَّ السَّبي الذي كان نتيجةً للغارات والحروب بين القبائل، حيث يُوزَّع بين أفراد القبيلة

(١) حنا الحتي: ديوان زهير بن ابي سلمى، مصدر سابق، ص ١٣٧. الأعلم الشنتمري، اشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، مصدر سابق، ص ٢٤٩.
(٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة قين .

المنتصرة، ويعملن في الأعمال التي كانت الحرائر العربيات يأنفن من الاشتغال بها، ويجري عليهنَّ البيع والشراء كسلعةٍ من السلع باعتبارهنَّ من الرقيق، أما الرجال المأسورون في تلك الحروب، فإن لم يُفادوا أو يمنَّ المنتصر بإطلاق سراحهم، فإنهم يدخلون في ملاك المنتصرين كأرقّاء[1] .

وقد كان للجزيرة العربية صلاتٌ بما جاورها من البلدان والحضارات، وكان لذلك أثره في مجالاتٍ كثيرة، ومن ذلك شراؤهم القيان من تلك الأمم كالفرس والروم والأحباش وغيرهم من أسواق الرقيق، أو قيام تلك القيان بالقدوم إلى ديار الجزيرة العربية للعمل لدى الموسرين وفي قصور علية القوم، أو للعمل في حوانيت الخمرة المنتشرة في حواضر الجزيرة أو المتناثرة على الطرق إلى الشام والعراق وفارس وغيرها. ومن الطبيعيّ أن يتأثر الشعر الجاهليُّ بألفاظ تلك القيان وأوصافهنَّ الجسدية والجمالية باعتبارهنَّ من أجناسٍ أخرى خارج الجزيرة العربية، فيصف بياض بشرتهنَّ وألوان ملابسهنَّ وأنواعها ومهارتهنَّ في الغناء والعزف بالعربية أحيانًا وبلغاتهن الأصلية أحيانًا أخرى، ويذكر مسمَّيات الخمرة وأوصافها وأوانيها وأسماء الآلات الموسيقية وأصواتها وأنواعها. وعرفت القينة المغنية بعدة أسماء، منها (كرينة)، كما قال لبيد بن ربيعة في معلقته:

بصبوحِ صافيةٍ وجذبِ كرينةٍ

بموَتَّرٍ تأتالُه إبهامُها[2]

ومن أسمائها أيضًا (المسمعة) قال المعقر بن أوس بن حمار البارقي يوم شعب جَبَلَة :

فباتوا لنا ضيفًا وبتنا بنعمةٍ

لنا مسمعاتٌ بالدُّفوف وسامرُ[3]

---

(١) الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٦٤ وما بعدها.

(٢) الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ص ١٩٤ .

(٣) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق،

ومن أسماء المرأة/القينة المغنية (الداجنة)، قال ابن عسلة الشيباني:

يــا كــعــبُ إنَّــــك لــو قــصــرتَ عــلى
حُــســن المِـــداحِ وقـــلَّـــة الجُـــرمِ
وغــــنــــاءِ مــســمــعــةٍ تــعــلِّــلُــنــا
حــتــى نــــؤوبَ تــنـــاؤمَ الــعُــجــمِ
لـــوجَـــدتَ فــيــنــا مـــا تحـــوَّلَ مِـــنْ
صــافــي الــشــرابِ ولـــذَّةِ الــطــعــمِ[1]

وهي (المدجنة) أيضًا برواية ابن الأنباري لمعلقة لبيد :

بــســمــاع مــدجــنــةٍ وجـــذب كــريــنــةٍ
بمـــوتَّـــرٍ تـــأتـــالـــه إبــهــامُــهـــا[2]

وتدلُّ هذه التسمية، على أن هناك تأثيرًا متبادلاً في ما بين الأمم على المستويات الإجتماعية والفنية، فقد أطلق العرب على العود لفظة «الكِران »، وعلى ضاربة العود لفظ «الكرينة»[3]. واللفظان الأخيران (الداجنة والمدجنة) مشتقان من (الدَّجن)، فحينما تكون السماءُ ملبدةً بالغيوم تغني الداجنة أو المُدَّجِنة وتعزف استنزالاً للمطر. ومن أسماء القينة المغنية (صَدوح) كما قال الأعشى :

وصَـــــدوحٍ، إذ يُــهَــيِّــجــهــا الــشَّــر
بُ، تــرقَّــتْ فـــي مــزهــرٍ مـــنـــدوفِ[4]

ومن أسمائها كذلك (صنَّاجة) والصناجة هي الضاربة على الصنج. وقد ميزها الأعشى عن المغنية في قوله:

(١) المصدر نفسه .

(٢) الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٥٧٨- ٥٧٩ .ويروى (بصبوح صافية) و(بسماع صادحة).

(٣) لسان العرب: مادة: كرن .

(٤) الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٤٠.

ومُســـمِــعَـتــانِ وصــنْــاجــةٌ
تــقــلِّــبُ بــالــكــفِّ أوتــارهـــا[1]

لقد كثرت القيان عند العرب، وشاع ذكرهنَّ في الشعر القديم، وأتقنَّ العزف والغناء، وكثيراتٌ منهنَّ تعلَّمن الموسيقى، ودخلن في الجوقات؛ واشتهر منهنَّ بنت عفزر في الحيرة، وخليدة وهريرة قينتا بشر بن عمرو بن مرثد، قدم بهما إلى اليمامة، لما هرب من النعمان بن المنذر[2]. وهريرة هي صاحبة الشاعر الأعشى الذي ذكرها في معلقته وفي بعض أشعاره:

ودِّع هــريــرةَ إنَّ الــركــبَ مــرتحـلُ
وهــل تـطـيـقُ وداعًــا أيُّــهـا الــرجــلُ[3]

كانت أعداد القيان تزداد بشكلٍ ملحوظٍ في الحواضر كمكة ويثرب والحيرة وبصرى والطائف، وفي بيوت الأمراء وعلية القوم، وأفراحهم ومناسباتهم؛ ذكر الأصفهانيُّ «أن حُجْرًا طرد امرأ القيس، وآلى ألاَّ يقيم معه أنفةً من قوله الشعر، وكانت الملوك تأنف من ذلك، فكان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاطٌ من شذّاذ العرب من طيئ وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديرًا أو روضةً أو موضع صيدٍ، أقام فذبح لمن معه في كلِّ يوم، وخرج إلى الصَّيد فتصيَّد، ثمَّ عاد فأكل وأكلوا معه، وشرب الخمر وسقاهم، وغنَّته قيانه. ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير»[4].
ومثالٌ آخر على توافر أعداد القيان لدى العرب، وما يقمن به من مهامٍّ كمرافقة المحاربين في معاركهم، أنَّ أبا سفيان لمَّا نصح قريشًا في غزوة بدر أن يرجعوا طالما أن القافلة قد نجت، لكن أبا جهل قال: « والله لا نرجع حتى نرد بدرًا، فنقيم عليه ثلاثًا، فننحر الجزر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمر، وتعزف علينا القيان، وتسمع

(١) ديوان الأعشى: المصدر نفسه، ص ١٠٦.
(٢) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٣٤ .
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ص ١٧٣.
(٤) الأغاني، ج ٩، مرجع سابق، ص ٦١ .

بنا العرب وبمسيرنا وجمعنا، فلا يزالون يهابوننا أبدًا بعدها، فامضوا»[1]. وهكذا كانت القيان ترافق الموسرين في الصيد والحرب ليقمن بالغناء لهم والترفيه عنهم.

وقد تنامى وجود القيان من أصولٍ عربية، ومن أصولٍ روميةٍ وفارسيةٍ وحبشيةٍ وربما يهودية، في مدن الجزيرة العربية كافة، حيث أثَّر تنوُّع أصول القيان على الغناء وبالتالي ترك أثره على الشعر العربي، وبخاصةٍ أنَّ العربيَّ لم يكن يستسيغ الغناء بغير لغته الفصحى، وصارت «الجزيرة العربية تزهو بهنَّ مدنها وحواضرها، وتلهو بغنائهنَّ بواديها ومضاربها؛ وكما كنَّ زينة القصور المترفة، كنَّ كذلك بهجة الخيام الجافية»[2]. ولم يتأخرن عن خدمة المالك أو السابي أو من يدفع الثمن، « وكما كان القيان يُلهِّين السيد الشريف، أو التاجر المترف، أو الأعرابي البادي، في مجالسهم الخاصة مع خلصائهم وندمائهم، كنَّ كذلك تُضوَّى بهنَّ تلك الحانات والدور العامة للبغاء، حيث كان طلاب اللهو يجدون المتعة واللذة مع أولئك القيان: مغرِّداتٍ عازفات، أو ساقياتٍ مُرَوِّيات، أو راقصاتٍ مائسات، يعرضن ألوانًا من عذوبة اللحن، وفتنة الجسد »[3].

وكان احتراف القيان للغناء سبيلاً لهنَّ لممارسة دورٍ سياسيٍّ نوعًا ما، سواء من خلال ترفيههنَّ ومخالطتهنَّ لعلية القوم وأصحاب النفوذ، أو من خلال احترافهنَّ لهذا الفنِّ وتوجيهه لما يردنه من خلال اختيار الكلمة الصريحة أو الموحية، فلقد أمر الرسول صلى الله عليه وسلم في يوم فتح مكة بقتل ابن خَطَل المرتدِّ عن الإسلام والهارب إلى مكة، وقينتين له كانتا تهجوان الرسول في غنائهن، ففرَّت إحداهما وقُتلت الأخرى[4] .

---

(١) ابن هشام: السيرة النبوية، ج ٢، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبدالحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ص ٢٣٠ – ٢٣١ .

(٢) ناصرالدين الأسد: القيان والغناء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٣) ناصرالدين الأسد: المرجع نفسه، ص ١٦٣.

(٤) ابن هشام: السيرة النبوية، ج ٤، مصدر سابق، ص ٥٨ – ٥٩ .

كان الشعر والغناء الشعر والغناء فنًّا واحدًا في حضارات الشعوب القديمة، بينهما قواسم كثيرة، وكان الغناء متفقًا مع وزن الشعر، ويتناسق النغم مع أطوال المقاطع اللفظية. ولم ينفصل الشعر عن الغناء إلا بعد وقتٍ طويل. وكان أسلوب الغناء في العصر الجاهلي يعتمد على ترداد وزنٍ معيَّن يناسب الشطر من بيت الشعر، وقد يعاد حرفيًّا في الشطر الثاني أو يدخل عليه بعض التغيير، ولم يعرف العرب قبل الإسلام فنًّا غنائيًّا يقوم على قواعد موضوعة، وكان الغناء مرتجلاً يتسم بالبساطة.

ويقول المؤرخون العرب «إن «الحُداء» أول الغناء وأصله، يرجع إلى مضر بن نزار بن معد، وكان حداؤه من بحر الرجز الذي يقال إنه يلائم سير الإبل»[1]. وكان العامة يسمون الحداء «الركباني» وهو الغناء الشعبيُّ الأكثر شيوعًا. وكان غناء العرب على أنواعٍ إلى جانب الحداء ومنها: النصب، والسِّناد، والنواح أو النوح، وغناء الحرب، وغناء القيان.

ولمّا كانت القيان على ثقافةٍ موسيقيةٍ جيدةٍ نسبيًا، ولديهنَّ معرفةٌ بأصول الغناء وبالشعر العربي، فقد كان غناؤهنَّ أرفع الأنواع فنيًّا، فكنَّ في سبيل ضبط بعض الأنغام يغيّرن بعض الألفاظ في الشعر، أو يُعدِن ترتيب الأبيات، ويلفتن نظر الشعراء إلى أخطائهم في شعرهم أحيانًا. وكان للغناء أثرٌ في تنسيق قوافي القصائد، فالقافية والقفلة الموسيقية يقنعان المستمع بانتهاء البيت أو اللحن. ولعل في ذلك ما يفسِّر لماذا يستدعي تغيّر القافية تغيّرًا في اللحن. ولأنَّ كثيرًا منهنَّ كنَّ يتقنَّ غناء الشعر بالفصحى، أمر أهل يثرب إحداهنَّ أن تغني من شعر النابغة الذبياني:

أمِـــن آل مـــيَّـة رائـــحٌ أو مـغـتـدِ
عـــجــلانَ ذا زاد وغـــيـــرَ مــــزوَّدِ

(١) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمه: حسين نصار، راجعه: عبدالعزيز الأهواني، مكتبة مصر: القاهرة، د. ت، ص ٢٣ .

فأدرك أنَّ بشعره إقواءً فاضطرَّ لتعديله بعد أن فطن لذلك حيث قال: «وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، فصدرت عنها وأنا أشعر الناس »[1] .

ومثلما أثر سوق القيان والرقيق القادمين من بلاد الروم وبلاد فارس والحبشة على العرب، في حياتهم اليومية وفي منجزهم الإبداعي، كان للعرب تأثيرٌ عليهم وبخاصة التأثيرات اللغوية والدينية بعد انتشار الإسلام، ويكفي أن نذكر أنَّ من بين صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم: بلال الحبشيُّ وسلمان الفارسيُّ وصهيب الرومي .

لقد أقامت الجزيرة العربية الكثير من الصلات والعلاقات مع الأمم المجاورة لها والبعيدة عنها، فأثرت وتأثرت وأخذت وأعطت. فكان في الجزيرة العربية من الأديان السماوية اليهودية والمسيحية، وكان فيها المجوسية والوثنية أيضًا، كما كان فيها جنسياتٌ مختلفة من الرقيق والإماء والقيان، الفارسية والرومية والحبشية، وكان لهذا الوجود الدينيِّ والحضاريِّ المتنوع، تأثيرٌ واضحٌ في حياة العرب وإبداعاتهم ومجمل حضارتهم، والعكس صحيحٌ وإن كان التأثير المتبادل بدرجاتٍ متفاوتة. وسنعرض للآثار الخاصة بالقيان أو بالمرأة القينة المغنية كما وردت في نماذج من الشعر الجاهلي، وللغناء صنعتها الرئيسية بشكلٍ خاص؛ لقد كان للموسيقى العربية أيضًا تأثيرٌ في جيران جزيرة العرب، فقد دلَّ « أحد نقوش آشوربانيبال (القرن السابع قبل الميلاد)، على إعجابهم بموسيقى العرب، إذ يذكر أنَّ الأسرى العرب كانوا يقضون وقتهم في الغناء والموسيقى، وهم يشتغلون لسادتهم الآشوريين، مما أطرب الأشوريين بدرجةٍ جعلتهم يسألونهم المزيد»[2].

وكان أشهر الشعراء الجاهليين الذين احتوى شعرهم على ألفاظٍ غير عربية الشاعر الأعشى، بسبب كثرة أسفاره وغشيانه مجالس الشراب واللهو والغناء والقيان؛ فكان لذلك أثره الواضح في شعره .

(١) الأغاني للأصفهاني: ج ١١، مرجع سابق، ص ٩ – ١٠ .
(٢) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ص ٣ .

أ - الأثر الفارسي:

لقد كان أثر الفرس واضحًا في الغناء العرب الجاهلي. فكان سادات العرب وتجارهم يزورون بلاد فارس لغرض التجارة. وكان للفرس الكثير من الملاهي حيث بلغت درجةً متقدمةً من الإعداد المتميز. وكان من الطبيعيِّ أن يتأثر العرب الذين توافدوا على بلاد فارس بذلك. إن اتصال العرب والفرس تبين أثره في رحلتين: الأولى قام بها عبدالله بن جدعان الذي كان يمتلك في داره الكثير من القيان، والأخرى قام بها النضر بن الحارث الذي كان يتاجر بين الجزيرة العربية وبلاد فارس، «فيشتري كتب الأعاجم ليحدث بها قريشًا، وكان يشتري المغنيات فلا يظفر بأحدٍ يريد الإسلام إلا انطلق به إلى قينته فيقول: أطعميه وإسقيه وغنّيه.. ويقول: هذا خيرٌ مما يدعوك إليه محمدٌ من الصلاة والصيام والقتال بين يديه »[1]. وكان لقيان الحيرة ومجالس غنائها أثره في وفود العرب وتجارهم. فقد كانت إحدى المغنيات وهي «بنت عفزر» تمتلك أروع حانةٍ يؤمّها الوافدون على النعمان، فينعمون بالشراب والسماع[2]. ولقد كان الأثر الفارسيُّ واضحًا في مجالس الغناء واللهو وآلات العزف وملابس القيان وحليّهن، يقول الأعشى في وصف أحد هذه المجالس:

لنا جُلّسانٌ عندها وبنفسجٌ
وسيسنبرٌ والمرزجوش مُنمنَما

وآسٌ وخِيريٌّ، ومَروٌ وسوسنٌ
إذا كان هِنْزَمْنٌ ورحتُ مُخَشَّما

وشاه سفرم والياسمين ونرجسٌ
يصبّحنا في كلِّ دجنٍ تغيُّما

---

(١) انظر: عبدالله شبَّر: الجوهر الثمين في تفسير الكتاب المبين، قدم له: السيد محمد بحر العلوم، مكتبة الألفين: الكويت ١٩٨٦، مج ٥، ص١٠١- ١٠٢. وانظر أيضًا: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٣١. وانظر كذلك: فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ص ٢٩ .

(٢) فارمر: المرجع نفسه، ص ٤٥، ٦٧، ٧٨، ٧٩، ١٣١، ١٩٣.

ومُـسـتـقُ سيـنـين وونٌ وبـربـطُ
يـجـاوبُـه صـنـجٌ إذا مـا تـرنمـا [1]

وقد كانت القيان في مكة ويثرب، وفي قصور الغساسنة والمناذرة، يردِّدن هذا الغناء ويترنمن بالشعر وينشدنه، ويتصرَّفن في بعض كلماته وتصيب بعض حركاته، كما مرَّ بنا عندما ترنمت المغنية بشعر النابغة في يثرب.

ب - الأثر الرومي:

كان شعراء العرب، ومنهم حسان بن ثابت، وتجارهم وزعمائهم يفدون على غسان وبلاد الروم. وكان في الجزيرة العربية رقيقٌ روميٌّ من العبيد والإماء. واقتنى سراة العرب يقتنون عشرات القيان من أصولٍ مختلفة، وكان وجودهنَّ ميسورًا لذوي الشأن من التجار والزعماء في الجزيرة وغيرها من المدن والحواضر. يقول الأصفهاني: «إن الأعشى كان يزور أساقفة نجران ويمدح العاقب والسيد، وهما ملكا نجران، ويقيم عندهما ما شاء فيسقونه الخمر ويسمعونه الغناء الرومي»[2]. وكانت القيان « في بادئ الأمر يغنين بلغاتهن الإغريقية أو الفارسية لا العربية»[3]. ولكنهنَّ مع الوقت والتدريب أتقنَّ الغناء بالعربية. يقول فارمر «والحقُّ أن المرء لا يستطيع أن يتخيَّل أن العرب يرضون بالاستماع دقيقةً واحدةً للشعر العربيِّ من فم أجنبي، قلَّما يستطيع أن يعطيه قِيَمه الصوتيَّة التي لا تنفصل عن الفنِّ الشعري»[4]، وكان هناك العديد من المغنيات من أصلٍ عربيٍّ أو عربياتٍ تعليمًا وتهذيبًا، كالقينة التي غنَّت بأشعار النابغة .

---

(١) فارمر: المرجع نفسه، ص ١٣١. وانظر: كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٥٥. وانظر: الطباع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٢) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٣٣. نقلاً عن الأغاني، ج١٢، ص٣٦٥، ج٩، ص ٧٨ - ٧٩.

(٣) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص ٢٢ .

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢ .

ج- الأثر الحبشي:

لقد كان للأحباش وجودٌ كبيرٌ في بلاد العرب، وجودٌ يحمل في أعماقه معاني متعددة الوجوه اجتماعيًّا ونفسيًّا أثَّر في ما يحيط به. فالحبشة قريبةٌ من الجزيرة العربية، حيث كان من الثابت أن يحمل القادمون منها معهم ما ورثوه من تركةٍ أدبية، وما حفظوه من موسيقاهم وغنائهم ورقصهم. فقد روي عن السيدة عائشة حديثان يشيران إلى أن الأحباش كانوا يلعبون ب «الدرق والحراب»، وأنَّ الرسول صلى الله عليه وسلم، شهد معها لعبهم ورقصهم، قالت: « والله لقد رأيت رسول الله، صلى الله عليه وسلَّم، يقوم على باب حجرتي، والحبشة يلعبون بالحراب، ورسول الله صلى الله عليه وسلم، يسترني بردائه لأنظر إلى لعبهم من بين أذنه وعاتقه، ثم يقوم من أجلي حتى أكون أنا التي أنصرف – رواه أحمد »[1] .

وكان «أنجشة» مولى النبي صلى الله عليه وسلم، حسن الصوت حيث كان يحدو للنساء، و «كان بلال عبدًا يسوق الإبل وعلى الأرجح كان يتغنَّى بالحُداء»، وكان الحداء هو الغناء الأول والنغم البسيط، وكان بلال بسليقته الإفريقية ربما وجد من وقته متسعًا لترديد الأصوات المركبة، واستطاع من ثم أن يلقي الأذان في ألحانه المعروفة، ولا يستبعد أن يكون بلال قد سمع الأذان وصاغ منه اللحن الذي أوحته له سليقته الإفريقية[2]. كما أن «فتح الحبش لليمن قد ترك أثرًا في لهجات أهلها، ولا سيَّما بين النصارى منهم، فاستعملوا المصطلحات الدينية التي كان يستعملها الأحباش لعدم وجود ما يقابلها عندهم في لهجاتهم لوثنيتهم»[3]، فتسرَّب كثيرٌ من تلك الألفاظ للغة العربية وللشعر بالتالي .

---

(١) مسند الإمام أحمد بن حنبل: بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع: الرياض ١٤١٩ ه/ ١٩٩٨م، ج ٦، ص ١٦٦. وانظر: زاهية قدورة، عائشة أمُّ المؤمنين، مطبعة مصر: القاهرة ١٩٤٧، ص ٧٥ .

(٢) عباس محمود العقاد: داعي السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول، ط٣، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ٢٠٠٩، ص ١٣١ .

(٣) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٣ ، مرجع سابق، ص ٥٣٨ .

د - الأثر اليهودي والمسيحي:

لقد كانت الديانتان اليهودية والمسيحية موجودتين، ولهما أتباعٌ في بعض أنحاء الجزيرة العربية. وأماكن عبادةٍ يؤمُّونها ولهم شعائرهم الدينية الخاصة. وكان من الطبيعيِّ أن يلعب الغناء والترتيل دورًا مهمًّا في أداء تلك الشعائر الدينية، وما يرافقها من رقصٍ أثناء ترتيل كتبهم. وقد عرف العرب هذا الضرب من الغناء الديني، يقول الحارث بن عباد في وصفه لرسم دار ليلى:

زَعْزَعَتْهُ الصَّبا فَدارجَ سهلاً
ثمَّ هاجتْ له الدَّبورُ نحيلا

فكأنَّ اليهودَ في يومِ عيدٍ
ضَرَبتْ فيه رَوْقَشًا وطبولا[1]

وكان اليهود في بعض المناطق بالجزيرة العربية وما حولها، ينفخون في أبواقٍ خاصةٍ للإعلان عن دخول السبت لحثِّ جميع اليهود على إنجاز ما بأيديهم من أعمال، أو توديعه بعد حلول الظلام، وظهور النجوم في السماء، حيث تغني الأم مرحبةً باستقبال أسبوعٍ جديد، وتشكر الربَّ وتحمده على أفضاله ونعمه التي يسبغها عليهم. كما كانوا «يدعون إلى الصلاة بالنفخ في (الشبور) ..... واستعمل يهود يثرب (القرن) في معابدهم، لإعلان صلواتهم وأعيادهم وإعلان احتفالاتهم والحوادث المهمة التي قد تقع لهم. وقد كانوا يستعملون آلتين، يقال لإحداهما (الشوفار) ومعناها القرن، ويقال للأخرى القرن، وتصنع من القرون كذلك. ولذلك اختلط الأمر بينهما. والظاهر أنهما كانتا تختلفان في نوع قرون الحيوانات التي تتخذان منها»[2].

---

(١) لويس شيخو: شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٢٧٩.

(٢) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٦، مرجع سابق، ص ٥٦١ .

وعن ابن إسحاق، عن عبدالله بن أبي بكر أنه حُدِّث أن بني النضير حينما أجلاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خيبر «استقلُّوا بالنساء والأبناء والأموال، معهم الدفوف والمزامير، والقيان يعزفن خلفهم، وإنَّ فيهم لأُمَّ عمروٍ صاحبة عروة بن الورد العبسي، التي ابتاعوا منه، وكانت إحدى نساء بني غفار، بزُهاءٍ وفخرٍ ما رئي مثله من حيٍّ من الناس في زمانهم»[1] .

وبفضل الموسيقى العربية استطاعت الكنيسة الشرقية وكنائس الروم التي استخدمت اللغة العربية إلى جانب اللغة السريانية الأساسية في أغانيها الدينية، أن تتغلغل في نفوس الناس أكثر من الكنيسة الغربية، التي أدركت بأن عليها استخدام اللغة العربية لتستطيع أن تحقق غرضها الدينيَّ الذي تعمل من أجله، وهكذا بدأ تعريب الغناء الدينيِّ الغربي، وكان نتيجة ذلك إثراء الغناء العربيِّ عمومًا.

وقد ارتبط ذكر القيان بمجالس اللهو والطرب والشراب، وأوردنا جانبًا من ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة، في مشهد الشراب.

وقد كان من بين القيان كثيراتٌ ممن اتخذ الشعراء الجاهليون من أسمائهن رمزًا يعبُرون من خلاله إلى الغرض الرئيسيِّ من إنشائهم لقصائدهم كغيرهنَّ من النساء، وغالبًا ما كانت أسماؤهنَّ التي وردت في مقدمات القصائد الجاهلية أو في أثنائها أسماءً حقيقية، على العكس من الحرائر اللواتي كان الشاعر يتحفَّظ من ذكر اسمها الصريح، ويستعيض عنه بذكر الكُنى أو الرموز، فالشاعر كان بين إعلان اسم حبيبته أو عشيقته الحقيقية، أو الرمز لها باسم يختاره، فالإعلان عن اسم الحبيبة له مخاطره كثيرٍ من الأحوال بعكس الكُنى والرموز، ويستثنى من ذلك، الأسماء التي وردت في القصائد التي منشؤها الحب الحقيقي الذي انعقد بين الشاعر والمرأة التي أحبها وصرَّح بحبها في قصائده، وعلى رأس هاتيك

(١) ابن هشام: السيرة النبوية، ج ٣، مصدر سابق، ص ٢١٣.

النساء عبلة ابنة عمٍّ عنترة، فقد دار اسمها في معلقته وسائر ديوانه على حبِّه لعبلة باسمها الصريح، واستعراضه لبطولاته وصفاته الحميدة أمامها حتى تتمسَّك بحبه، فهو الرجل الجدير بحبها دون الرجال جميعًا.

وعلى وجه الإجمال كان تأثير القيان في الشعر الجاهلي «في أربعة مسالك: الأول: يتصل بإنماء الشعر وإغـزاره، والثاني متصل بموسيقى الشعر من بحرٍ وقافية، والثالث بألفاظ الشعر ولغته، والرابع برواية الشعر وحفظه[1].

وسنأخذ مثالاً على نوعية الشعر الذي كان ينظمه شعراء الجاهلية في الشُّرب الذي تصاحبه القيان المغنيات، العازفات على الدفوف، والمتباريات في التزين من خلال العطور وسموط المرجان المفصَّل بالدُّر، والثياب الفارسية الطويلة المسبلة والرافلة، والشاعر إزاءَ ذلك كلِّه يخاطب الساقِيَيْن أو الساقِيَتَيْن، أن يصبَّا له الخمرة عَلَلاً، أي مرَّةً بعد أخرى، فذلك من بعض مهام القيان، كما هو الحال من عزفهنَّ على الدفوف، وجعل الحياة أنيسةً والعيش رغدًا رخيًّا؛ وهنَّ إلى ذلك قيانٌ منعَّماتٌ يتبارين في أوجه النعيم والرفاهية ورغد العيش، فيصبُبن المسك الذكيَّ على جدائلهن، ويلبسن أغلى الثياب وأرقَّها، ويتحلَّين بأنفس الجواهر من عقود المرجان المفصَّل بالدُّر .

مشهد القيان عند عمرو بن الإطنابة:

إن أبيات عمرو بن الإطنابة، فضلاً عن كونها كما يبدو من نصِّها منظومةً لوصف مشهدٍ بعينه، فإنها ترسم صورةً مشهديةً لمجلس شربٍ وغناء، تتكوَّن عناصره الإنسانية من الشاعر نفسه بطبيعة الحال، ثمَّ صاحبيه اللذين يطلب من العنصر الإنساني الثاني (الساقيان) أن يصبَّا لنفسه ولصاحبيه الخمرة عللاً، ثمَّ يأتي عنصر القيان المهمُّ لمثل هذه الجلسات، بدفوفهنَّ وغنائهنَّ، لكي يسعدن

(١) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧٩ .

الشاعر وصحبه و (فتياننا) وهم العنصر الإنسانيُّ الرابع؛ وتبقى لوازم الزينة والتطيُّب والملابس التي ترتديها القيان عنصرًا مهمًّا في تطييب المشهد وجعله متأنقًا برّاقًا بالجواهر والملابس، ومضمَّخًا بالمسك والعطور؛ كما أن الخمرة عنصرٌ أساسيٌّ من عناصر المشهد، فهي تُشرَب في هذا المجلس مرَّة بعد أخرى، ويؤكد الشاعر على ذلك بقوله (عللاني وعللا صاحبيًا)، ويأتي بعنصر زمني (اصطبحتُ) وبعنصرٍ عددي (ثلاثًا) وبعنصر الآلات الموسيقية (الدفوف)، وعنصر غناء القيان له وللندامى والفتيان، كلٌّ ذلك لينعموا بالعيش الرخيّ. وليبنى ابن الإطنابة - عامدًا - مشهدًا خمريًّا وغنائيًّا حقيقيًّا مع الصَّحب والقيان :

عَلِّلاني وعَلِّلا صاحِبيَا
واسقِياني من المُروَّق رِيّا

ما أبالي إذا اصطبحتُ ثلاثًا
أرشيدًا دعوتَني أم غويّا

إنَّ فينا القيانَ يعزفنَ بالدُّ
فِّ لفتياننا وعَيشًا رَخيّا

يتبارَيْنَ في النَّعيمِ ويَصْبُبْـ
ـنَ خلالَ القرونِ مسكًا ذكيّا

إنّما همُّهنَّ أنْ يتَحَلَّيْـ
ـنَ سُموطًا وسُنبُلاً فارسيّا

من سُموطِ المرجانِ فُصِّلَ بالدُّ
رِ، فأحسِنْ بحَلْيِهِنَّ حُلِيّا

لقد أفضى هذا المشهد اللاهي إلى ما بعده، وهو في ما أرى، بغية الشاعر الحقيقية، لقد أراد من بناء المشهد أن يخلص إلى الفخر بنفسه وبقبيلته (فتىً خزرجيًا)، وبموطنه (نجد)، وببطولته وعدَّته الحربية الفعالة السَّيف (فتى يضرب الكتيبة بالسَّيف)، وهو سيفٌ بتّارٌ يجعل فاعلية السيوف الأخرى (عِصِيًا)، والشاعر

لا يضرب فردًا وإنما (يضرب الكتيبة) بهذا السَّيف. إن بناء هذا المشهد السلمي له ما وراءه من الفخر بمشهدٍ آخر هو مشهد الحرب، بل هو مشهدٌ تأسيسيٌّ انبنى على الفخر بالفارس الضارب للكتيبة، والسيف الذي تكون سيوف الخصوم مقارنةً به (عصِيًّا)، والوطن (نجد) الذي لا يُسرُّون بغيره، حيث لا يجدون متعتهم النفسية إلا فيه، وخاصةً أن عميدهم القائم بينهم هو فارسٌ يُعدُّ أشرف الخزرج .

وفتىً يضربُ الكتيبةَ بالسَّيـ
ـفِ إذا كانت السُّيوفُ عِصِيَّا
إننا لا نُسَرُّ في غير نَجدٍ
إنَّ فينا بها فتىً خزرجيَّا [1]

****

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

خاتمة الفصل

وبعد، فهذه حياة المرأة في العصر الجاهلي، كانت واقعةً بين نقيضين، فهي بين علوِّ المكانة حتى صار منها الملكات، والنساء ذوات المقامات الرفيعة والمكانات العالية، وبين تدني القيمة لدرجة الوأد بسبب الفقر والغيرة؛ كما كانت عرضةً للسبي في حالاتٍ كثيرة، بسبب كثرة الغارات والحروب، وكانت المسبية تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرَّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ فتُباع وتُشترى في سوق الرقيق، ومنهنَّ من كان العرب يكرمونها ويخلطونها مع نسائهم أحيانًا، وغالبًا لم يتجاهل السَّابون مكانة المرأة المسبية في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمًّا لأبنائهم، ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السَّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جناية الوأد بشكلٍ واسع، بدليل حبِّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفتدي البنات المراد وأدهن.

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدَّ الوأد والسبي، كانت هناك صورٌ أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقامٍ كبيرٍ ومكانةٍ عاليةٍ ومقدَّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاول الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضِعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن

الاستمرار وإن شئن الفراق؛ وكنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميسًا لهم وإثارةً لنخوتهم، ويسقينهم ويداوين جرحاهم .

لكن بالمقابل كانت هناك صورٌ سلبية يتعرَّضن لها، ذكرنا منها الوأد والسبي، ونذكر عدم توريثهن كالرجال، ومنعهنَّ من حضور مجالس الشورى التي كانت تعقد أيام الجاهلية، وكان يقع عليهنَّ زواج الشغار والتزويج بالجبر والإكراه أحيانًا، وكذلك كثرة الضَّرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية، ومع ذلك بقيت المرأة في العصر الجاهليِّ ذات مكانةٍ عالية، فكان منهنَّ من ملكت رقاب الرجال وأطيعت مثل بلقيس ملكة اليمن والزبّاء ملكة تدمر، ومنهنَّ كثيرٌ من الشواعر كالخنساء، وليلى بنت مهلهل والدة سيِّد قومه تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القويِّ للضعيف، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويعتدّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلَّ قصيدته بها والتغزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب المعلقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهدها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطريقةٍ أو بأخرى. وكانت النساء في الجاهلية تجير وتحمي مَن تجير، ويسمونها (الوافية)، وكان الرجال يقدِّمون أرواحهم رخيصةً في الدفاع عن نسائهم وقت الغزو والغارات والحروب .

لقد عرضنا في هذا الفصل المرأة الجاهلية في أربعة مشاهد هي: المشهد الجمالي ومشهد المرأة الظاعنة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تغنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صورٍ كثيرة، فبنوا مشاهد جماليةً رائعةً بأوصافها الجسدية المثالية غالبًا، وخاصةً في ثنايا

المشهد الغزليّ ومشهد المرأة الراحلة أو الظاعنة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظَ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليٍّ ذي بال.

وقد صوَّر الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثال أو المرأة (الأيقونة) التي اتصفت بكل الصفات الأنثوته في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجماليّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن والقدّ والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الظباء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيَّنها بأغلى الجواهر، وطيَّبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثيرٍ من الأحايين امرأةً / أسطورة، ووصفها بأنها دُرَّة زهراء، وأسنانها كاللؤلؤ وثغرها كأس مدام حُفَّ بالدُّرر، وتتزيَّن بعقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشبَّهها بدميةٍ من مرمرٍ أو رخام.

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيُّ للتغنّي بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوَّروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، ، وسعادةٍ وشقاء. ولمّا كانت المرأة هي موضوع الغزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أمّا وصف المحاسن الخُلُقيَّة والنفسيَّة وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبةٍ متأخرةٍ من وصف الأعضاء.

وقد شكَّل المشهد الوجدانيُّ في النصّ الجاهليّ رؤيةً انسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزه إلى البنية النفسية للشاعر، وللموصوف في آنٍ واحد، فوصف الشاعر الجاهليُّ محبوبته الظاعنة مع أترابها، لأن المرأة كانت لا ترتحل منفردةً وإنما ترتحل مع جملة ظعائن، وكان يشبِّههنَّ

بالسفين وبحدائق الدوم والنخيل. ويعبِّر عن ألم الفراق واليأس من لقاءٍ جديد، لذلك كان يمعن في إعطاء تفاصيل أوصافٍ جماليَّةٍ عليا لها، ووصْف ركبها من الظعائن الأخريات .

أما المشهد العذلي فقد حفل الشعر الجاهلي به، وكانت المرأة هي العاذل على الأغلب، وفي نصوصٍ قليلةٍ، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَخِّم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التأنيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعلَّ الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطًا قويًا أو أنه يتلقَّى عذلها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سنرى الرجل يُخاطَب ب (عذَّالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيمًا ونداءً ب (أعاذلَ).

وقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسمِّيه صراعًا جدليًّا بين الشاعر الجاهليِّ والمرأة، عاكسًا بصورةٍ أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنا) الأعلى لذاته أو (الأنا) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل مُتخَيَّلاً أم واقعيًّا، وفي كلِّ الأحوال، فإنَّ ظاهرة العاذلة تعكس معاناةً واقعيةً للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعيَّة، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّةٍ من الأسطورة الخفيَّة المتوارثة. وفضلاً عن أن العاذلة لم تتمتع بأية صفاتٍ جماليَّةٍ من قِبَل الشاعر، فقد تعرضَّت للزجر والنهي والتهكُّم بل والعصيان التام من المعذَّل أو الملوَّم؛ لأنه يرى فلسفةً تقتضي أن يبادر منيَّته ويستبقها بإنفاق كلَّ ما تملكه يداه، طلبًا لحسن الصِّيت في الحياة وخلود الذكر بعد الموت. وكان المعذَّل يتلقى العذل على الإفراط في الكرم والشرب والمخاطرة، وأحيانًا على العكس، يتلقاه على البخل والقعود عن الكسب والإحجام عن المخاطرة والإقدام .

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربيةً جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرِقَّت، أم كانت من أصول أجنبية عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والغناء في الحانات وبيوت علية القوم وقصورهم، كما عرضنا بإيجازٍ لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالمسيحية واليهودية، على الشعر والغناء العربي .

****

الفصل الثالث

المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي

ظاهرة الصعاليك نموذجًا

١ - نشأة حركة الصعلكة

العربي إنسانٌ منطلق لا يحب القيود من أيِّ نوع كانت، وبأيِّ معنىً ووسيلةٍ تتعارض مع ما جُبل عليه من حرية تلقائية، ولم يكن يحدُّ من حرية الإنسان الجاهلي شيء إلا ما كان يلتزم به من بعض المواثيق والتحالفات والعهود بين هذه القبيلة وتلك، أو ما كان يعانيه بعض الأفراد ضمن قبائلهم من فقرٍ وعوزٍ وفاقة جعلت من حياتهم ضنكًا وعيشهم جحيمًا لا يُطاق، فضلاً عن معاناتهم من التمييز الطبقي الاجتماعي والتمييز الاقتصادي، ما جعلهم يضيقون ذرعًا بسلطة القبيلة وأعرافها وقوانينها وضوابطها، فثار بعضهم على ما اعتبروه ظلمًا اجتماعيًّا واقتصاديًّا أحاط بهم، فخلعتهم القبيلة جزاءً لذلك، وطردتهم من حماها وتبرأت منهم ومن أفعالهم. وكان الخلع من أهم أسباب نشوء حركة الصعلكة[1].

وكان كثيرٌ من هؤلاء من الشعراء المجيدين المتمتعين بجانبٍ كبيرٍ ومتميِّزٍ من الأحاسيس الإنسانية المرهفة[2]، ويرون - كغيرهم من أبناء القبائل - أن الحرية

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢ ، ج ٩، ساعدت جامعة بغداد على نشره ١٩٩٣، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر: أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥ ، دار القلم: القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٩٩ وما بعدها. وانظر أيضًا: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب: القاهرة، د. ت، ص ٨٣ وما بعدها. وانظر كذلك: عرفان محمد حمُّور: أسواق العرب، ط ٢، دار الشورى: بيروت ١٩٨١، ص ٦٨.

(٢) كان من أشهرهم عروة بن الورد العبسي والشنفرى والسليك بن السلكة وحاجز الأزدي وتأبط شرًّا وابن الحدادية والأعلم وصخر الغي وأبو خراش الهذليون ورافع بن قيس (البراض) وعمرو ذو الكلب وغيرهم كثير. انظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٩، ص٦٠١ وما بعدها والمراجع السابقة نفسها. انظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق .

هي أعزُّ ما يملك الإنسان، فدفعوا ثمنها غاليًا عندما طلبوها، وانطلقوا على سجيَّتهم وما توحي به حريتهم، في حركة معارضة لسلطة القبيلة ولسلطة المال، دونما اكتراثٍ بأعراف القبيلة أو قيمها، وخصوصًا أن تلك الأعراف والقيم كانت تقف عائقًا في طريق إنصافهم وحريَّتهم.

لقد كانت الصعلكة - عندما بدأت - نتاجًا للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصادي الكبير بين الطبقات، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان المدني المتعارف عليه في الوقت الحاضر، تطوَّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرُّدٍ مسلّح، عُرف بحركة الصعاليك.

ويعرِّف ابن منظور الصعلوك بأنه «الفقير الذي لا مال له، وزاد الأزهري: والاعتماد، وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك، قال حاتم الطائي :

غنينا زمانًا بالتصعلكِ والغِنَى
فكلًّا سقاناه، بكاسَيْهما، الدَّهرُ
فما زادنا بغيًا على ذي قرابةٍ
غنانا، ولا أزرَى باحسابنا الفقر»[1]

ويرى ابن منظور أن البشر استعاروا من الإبل صفة الصعلكة بمعنى الانعتاق والخروج «تصعلكت الإبل خرجت أوبارها وانجردت، وطرحتها»[2]، ومعظم الصعاليك من الذين خرجوا على قبائلهم وتبرأت منهم «مؤسسة القبيلة».

وكان مدلول الصعلكة قبل تنظيمها كجماعة، منصرفًا إلى الفقر، والصعاليك هم الفقراء الذين يقصدون عمرو بن مسعود، قال أوس بن حجر:

يا عينُ جودي على عمرو بن مسعودِ
أهلِ العفافِ وأهلِ الحزم والجود

(١) ابن منظور: لسان العرب، ط ٣، ج٧، دار إحياء التراث العربي: بيروت ١٩٩٩، مادة صعلك، ص ٣٥٠. وانظر: الأغاني للأصفهاني: ج٣، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ص ٥٢ وما بعدها.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، ط ٣، ج ٧، المصدر نفسه، مادة صعلك، ص ٣٥٠ .

أودَى ربيعُ الصعاليك الألى انتجعوا
وكـلُّ مـا فوقـهـا مـن صـالـحٍ مـودي[1]

فالصعاليك هنا هم الفقراء المدقعون، والمحتاجون المعدمون، الذين كانوا يقصدون عمرو بن مسعود.

ويتوضَّح الانزياح الدَّلالي لمفهوم الصعلكة، حين أضيف إلى الفقر والاغتراب الروحي وتجلياته المعروفة من الخروج على الأعراف المألوفة، فقلَّةٌ قليلةٌ في الوطن العربي تتعامل مع الصعاليك بالمفهوم الإيجابيِّ العذب، ولكنَّ الأغلبية تراهم فئةً محتقرة، فالصعلوك في العامية الدارجة لكثيرٍ من الأقطار العربية لفظةٌ مستهجنةٌ وغير مستحبَّة الدلالة حين تستخدم كصفةٍ لشخصٍ ما .

والحقيقة أنَّ موقف المجتمع العربيِّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، وهذا الموقف لم يتغير كثيرًا منذ أن برزت ظاهرة الصعلكة، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن. وقد أُطلِق على الصعاليك العديد من التسميات مثل: «الذؤبان والجُناة والغربان والفُتَّاك واللصوص والشُّذاذ والشطّار والهُلاّك والشياطين والرُّجَيْلاء والخلعاء والأراذل وغير ذلـك»[2]. ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العبسي الذي لُقِّب بأبي الصعاليك، ومريديه، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكل من يبحث في الأصل اللغوي للصعلكة يجدها مرتبطةً بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها «الغنى»؛ وفي هذا المعنى قال الأعشى :

عـلـى كـلِّ أحـــوال الـفـتـى قـد شربـتـهـا
غـنـيًّـا وصـعـلـوكًـا ومـــا إن أقـاتُـهـا[3]

(١) أوس بن حجر: الديوان، شرحه وضبط نصوصه:عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د. ت. ص ٢٦

(٢) أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم: بيروت ١٩٧٢، ص ٢٩٩ وما بعدها، وانظر: علي سليمان: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، وزارة الثقافة: دمشق ٢٠٠٠، ص ٢٤٣ وما بعدها.

(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة بيانة، ١٩٩٣، ص ٦١. وانظر: ديوان الأعشى، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د. ت. ص ٤٢.

وكان هذا هو المدلول نفسه لدى الشعراء المخضرمين في عصر صدر الإسلام، قال حسان بن ثابت:

لقد علمتْ بأني غالبي خُلُقي
على السَّماحة صعلوكًا وذا مالِ [(١)]

وقابل جابر بن ثعلب الطائي بين العري والكساء، والصعلكة والتموُّل في بيت واحد، مثبتًا الفقر كمعنىً أساسيٍّ للصعلكة فقال :

كأنَّ الفتى لم يَعْرَ يومًا إذا اكتسى
ولم يكُ (صعلوكًا) إذا ما تموَّلا [(٢)]

وبقي مدلول الصعلكة متداولاً لصيقًا للفقر ونقيضًا للغنى، - سواء أكان غنىً ماديًّا أم معنويًّا -عبر عصور الشعر العربيِّ المختلفة، يقول أبو العتاهية من شعراء العصر العباسي:

فتقوَى الله تُغنيكا
وإن سُمِّيتَ صعلوكا [(٣)]

ويرى شاعر آخر من العصر نفسه هو ابن غلبون الصوري، أنَّ مَنْ يملك الحبَّ غنيٌّ وليس بصعلوك، حتى وإن كان يُسمَّى كذلك، فيقول:

ازجرْ جفونَكَ عن قلبي فقد ظَفِرتْ
واستبقِني لكَ دونَ الناسِ مملوكا
ولا تَعُدْ تتسمَّى بعد ما مَلَكتْ
قلبي جفونُكَ يا صعلوكُ صعلوكا [(٤)]

وبالمدلول نفسه، يقول الصاحب شرف الدين من شعراء العصر المملوكيِّ:

---

(١) الموسوعة الشعرية: المجمع الثقافي: أبو ظبي / دولة الإمارات العربية المتحدة http://www. cultural.org.ae

(٢) أبو تمام: ديوان الحماسة، ط ١، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٢، ص ٩٥.

(٣) أبو العتاهية: الديوان، ط ٢، قدم له وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي: بيروت ١٩٩٧، ص ٢٦٥

(٤) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

لـلـه درُّكَ كـم افـقـرتَ مـن مـلـكٍ
جَـمِّ الـثـراءِ وكـم اغـنـيتَ صُـعـلوكـا [1]

ومن شعراء العصر الحديث يضع مصطفى صادق الرافعي معنى الصعلوك في دلالته ضمن منظومتي الفقر والغنى، فيقول:

ولـعـمـري مـا قِـسْـتُ صـاحـبَ مُـلْـكٍ
بِـكَ إلا رأيـتُـه صـعـلـوكـا [2]

ولكن الشاعر نفسه في موقعٍ آخر، يعود بمعنى الصعلكة إلى مدلول وجذور الأسباب التي أدَّت إلى نشوئها في عصرٍ ما قبل الإسلام، فهو يرى أن رجال قومه عارٌ على أجدادهم، مثلما رأت قبائل العرب الجاهليين (صعاليكها) عارًا عليها، فيقول:

غـطـارفـةٌ إذا انـتـسـبـوا ولـكـن
إذا عُـدُّوا (تـصـعـلـكَ) الانـتـسـابُ
جـدودُهـم لـهـم فـي الـنـاسِ مَـجْـدٌ
وهـم لجـدودِهـم فـي الـنـاسِ عـابُ [3]

انخرط هؤلاء الذين عُرِفوا فيما بعد في التاريخ الاجتماعي والأدبي العربي باسم (الصعاليك)، في جماعة، واحترفوا للدوافع التي ذكرناها السَّلب والنَّهب من القوافل التجارية ومن الأغنياء الأشحَّاء، ووزَّعوا ما ينهبونه من تلك القوافل في ما بينهم، ليقيموا مجتمع (الصعاليك) وفق نظامٍ (ماليٍّ واجتماعيٍّ) ارتأوه عادلاً، فسنُّوه وطبَّقوه ودفعوا من خلاله عنهم غائلة الفقرِ والجوع والحرمان، وما يرونه ويعانونه من ظلمٍ وتسلُّطٍ وتجبُّر، وبسبب تحرُّكهم لرفع وطأة هذه المعاناة عن

(١) الصاحب شرف الدين: الديوان، تحقيق: عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق١٩٦٧، ص ٣٧٦ .
(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.
(٣) ديوان مصطفى صادق الرافعي: حققه وشرحه وقدم له: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت ٢٠٠٩، ص ٢٥٧. وانظر: الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

كواهلهم، قطعت قبائلهم معهم كلَّ العلاقات الاجتماعية، ولم تنصفهم لا اقتصاديًّا ولا طبقيًّا ولا إنسانيًّا، بل إنها أعلنت خلعهم وتبرُّؤَها منهم في أسواقها[١]، باستثناء قبيلة عبس التي لم تتخذ مثل هذا الإجراء مع عروة بن الورد، وأبقته ضمن القبيلة برغم زعامته للصعاليك، وذلك تقديرًا منها لنبله وسمو أخلاقه وعطفه على فقرائها[٢].

وردًّا على الغبن الاجتماعيِّ والاقتصاديِّ والتمييز الطبقي، هذه العوامل التي أدَّت إلى خلعهم والتبرُّؤ منهم ومن أفعالهم التي رأت القبيلة فيها خروجًا سافرًا على نظمها وأعرافها، قام الصعاليك بقطع العلاقات الاجتماعية، وخرجوا من حِمَى القبيلة المكانيِّ إلى حماهم ومجالهم المكانيِّ الجديد:الصحراء المترامية الأطراف، وانسحبت هذه المقاطعة حتى على الناحية الفنية ونمط (الشعر) على وجه الخصوص، فاختلف شعرهم في شكله وأغراضه عن شعر القبيلة[٣]، وأضافوا ردًّا اقتصاديًّا موجعًا على ظلم القبائل لهم، تمثل في قيامهم بقطع طرق القوافل التجارية وإعمال النهب والسلب والقتل، من خلال الإغارة على الموسرين والتجَّار الأشحَّاء والقوافل التجارية والقبائل في مضاربها، وزعزعة أمنهم الاجتماعي، وضرب مصالحهم الاقتصادية .

لقد كان المجتمع الجاهلي مجتمعًا طبقيًّا، يتكوَّن من ثلاث طبقات، الأولى هي طبقة الصُّرحاء الخُلَّص، وهم أبناء القبيلة من أبوين منها، والطبقة الثانية هي طبقة العبيد، وهم من العرب وغير العرب من أسرى الغزوات والحروب، أما الطبقة

---

(١) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها. وانظر:عرفان حمور، أسواق العرب، مرجع سابق، ص ٦٨ وما بعدها.

(٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط ٨ ، دار المعارف: القاهرة ١٩٧٧، ص ٣٨٣ .

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٤٥ وما بعدها. وانظر: الحوفي: مرجع سابق، ص ٣٠٧ وانظر أيضًا: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص٦٣٦ وما بعدها.

الثالثة فكانت طبقة الموالي، وتتألف من العبيد المحررين ومن المستجيرين بالقبيلة. وقد كانت الطبقة الأولى تتمتع بكلِّ المزايا، في حين وقعت الطبقتان الأخريان تحت وطأة الحرمان والمعاناة الاجتماعية والاقتصادية الشديدتين[1]. من هنا كانت التربة صالحة لانبثاق حركة الصعاليك التي قدمت لأبنائها ما كانوا محرومين منه من العدل والمساواة والكرامة والحرِّيَّة، وهي حرية اضطرارٍ لا اختيار، فشكَّلوا منزعًا خاصًّا بهم يتَّسم بالثورية في العدالة الاجتماعية والاشتراكية الاقتصادية آنذاك[2].

لقد عدَّ التاريخ الأدبيُّ والاجتماعيُّ حركة الصعاليك أول حركةٍ في الجاهلية تتخذ شكل المعارضة بخروجها على النظام القبلي السائد، وأعرافه المتوارثة منذ أمدٍ طويل، ولم يوثِّق ذلك شيء كالشعر العربيِّ القديم، فإن « ما تناهى إلينا من العصر الجاهلي يشير إلى أن أول صيحات المعارضة والخروج على السائد والمألوف قد أطلقها الشعراء، بل إن من حقنا في ظل غياب الوثائق – عدا الشعر، وفي ضوء معرفتنا بطبيعة الحياة الجاهلية وطبيعة الشعراء وميلهم إلى الخروج على الثابت والمألوف وولعهم بالجديد وسرعة تحسسهم لمظاهر الخلل وتأثرهم بالظلم والقهر والاستغلال أن نعتقد، أن الشعراء كانوا أول المعارضين في تاريخنا العربي وأول المحتجين على الواقع الجاهلي »[3]، وكانوا بذلك «أول من رفع لواء المعارضة، في وجه ما رأوه خاطئًا أو شاذًا أو ظالمًا أو مقيِّدًا لحرية الإنسان وإرادته وفكره، أو عائقًا في وجه تساؤلاته وميله الدائم إلى الخروج على المتكرر والمألوف»[4]. هكذا وجد الصعاليك أن انخراطهم في جماعة يجعلهم أقدر على تحقيق أهدافهم من العمل فرادى، فأقاموا بينهم رابطةً غير قَبَليَّة ومن نوعٍ

---

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢ ، ج٧، مرجع سابق، ص ٤٥٣ وما بعدها. وانظر: علي سليمان، مرجع سابق، ص ٢٣٩ وما بعدها.

(٢) علي سليمان: المرجع السابق نفسه، ص ٤١.

(٣) المرجع نفسه: ص ٤١ – ٤٢ .

(٤) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ٨٣ وما بعدها. وانظر: علي سليمان، مرجع سابق، ص ٣٧ وما بعدها وص ٢٣٩ وما بعدها.

مختلف، أساسها وحدة المبدأ والهدف، لا وحدة الدم والنسب. وبعبارةٍ أخرى أحلُّوا من خلال انتظامهم في جماعة، العصبية المذهبية، محلَّ العصبية القبلية، كما أحلُّوا من خلالها وحدة المبدأ والهدف محلَّ وحدة الدم والنسب القبلي[1]. كما أن الصعاليك هم أول من انتقل بالمعارضة «من حيِّز الوعظ والحوار والكلام، إلى حيِّز الفعل، ومن إطار المعارضة الكلامية، إلى ساحة العنف والمعارضة المسلحة»[2]؛ فشكَّل هؤلاء الصعاليك المتحدرون من قبائل مختلفة، حركتهم الخاصة بهم في (نجد) بوسط الجزيرة العربية، فقد كان إقليم (نجد) ولا يزال، عرضةً لسنواتٍ متلاحقةٍ من الجدب وندرة الأمطار. وكان من أهم مبادئهم تحدي سلطة القبيلة وعدم الاعتراف بها والخروج عليها وعلى مواثيقها وتحالفاتها، لأنهم رأوها جائرةً من وجهة نظرهم. وقد أدركوا بحسِّهم المرهف ما بينهم وبين الأغنياء من فوارق اقتصاديةٍ واجتماعيةٍ وطبقية، فحزَّ في أنفسهم إدراكهم الواعي والمؤلم لهذا الواقع فثاروا عليه .

امتهن الصعاليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياةً ثوريةً ويعلنون حربهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سببٍ أساسيٍّ من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيِّ الجاهلي، والتي سُمِّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)[3]، حيث كانت هذه الظاهرة عاملاً مهمًّا من عوامل نشأة حركة الصعاليك، وكانت السبب في وجود الفقر وفي إحساس الفقراء به. وكان لهذه الظاهرة أيضًا أثرها في ما بعد في توجيه حركات الصعاليك بالخروج الدائم من المناطق الجدبة إلى المناطق الخصبة التي تعرضت في مجملها إلى غارات الصعاليك، وكان الصعاليك

---

(١) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها .

(٢) علي سليمان: مرجع سابق، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٣) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ٧١ وما بعدها .

– في ما يشبه الخطط الحربية – قد قسَّموا هذه المناطق الخصبة بينهم، كمجالٍ وأهدافٍ لغاراتهم، بدءًا من منطقة نجد في وسط الجزيرة العربية، وصولاً إلى مدينة يثرب (المدينة المنورة فيما بعد) وما يجاورها شمالاً، ومنطقة جبال السراة بين مكة والطائف وأول الطريق الصاعد إلى اليمن، ليتعرضوا بالنهب والسلب لقوافل رحلتي الشتاء والصيف. على أن هذا التقسيم الجغرافي لم يكن حائلاً بينهم وبين التنقل في أكثر من منطقة خارج منطقة الاختصاص[1] .

من هنا نشأت جماعة الصعاليك، وكان عددٌ كبيرٌ منهم من الفرسان الأشدّاء بصفاتهم المميزة، كالشجاعة والإقدام وقوة البأس، وحبِّ المغامرة والمخاطرة بالحياة والاستهانة بالموت، لتحقيق هدفٍ نبيلٍ من وجهة نظرهم، يقصدون من ورائه نصرة البائسين وإطعامهم وانتشالهم من وهدة البؤس والجوع والحرمان، وتميزوا كذلك بشدَّة الصبر على الجوع والعطش والحر والبرد، وسرعة الحركة وخفَّتها، إذ كانوا عدَّائين لا يُلحقون في الغارات، حتى ضُرِب بهم المثل في سرعة العدو كأبي الصعاليك عروة بن الورد وتأبط شرًّا والشنفرى. وكانوا دائمًا لا ينامون إلاَّ متأهِّبين ليحموا أنفسهم ويتابعوا أخبار القوافل للسَّطو عليها، وكانت أنفتهم وكبرياؤهم تقتضي السلب لا الطلب، وكانوا متضامنين يتقاسمون جميعهم ما يغنمونه، وبمعنى آخر كان الصعلوك الذي ينجح في السلب والنهب في غاراته، يوزع ما غنمه على الذين يخفقون في غزواتهم، وكان أشهر من استنَّ هذا المبدأ عروة بن الورد، وكان إلى ذلك مرجع الصعاليك وموئلهم ومستشارهم وقائدهم، فسمي لذلك بعروة الصعاليك وسيِّدهم وأبيهم.[2]

(١) المرجع نفسه، ص ٧١ وما بعدها، وص ٢٣٣ وما بعدها.

(٢) انظر: ديوان عروة بن الورد، دار صادر: بيروت، د. ت. ص٧ وما بعدها. وانظر أيضًا: الأغاني للأصفهاني، ج ٣، دار إحياء التراث العربي: بيروت، أخبار عروة بن الورد، ص ٥٢ وما بعدها. وانظر أيضًا: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ج ٩، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر كذلك: شعر عروة بن الورد العبسي، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، ط١، تحقيق:محمد فؤاد نعناع، مكتبة العروبة: الكويت، مكتبة الخانجي: القاهرة ١٩٩٥. وانظر كذلك: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣١٦ وما بعدها.

٢ - فلسفة الصعاليك

تلخصت فكرة الصعاليك أو فلسفتهم في أن للفقراء حقًّا في مال الأغنياء، وطالما أن الأغنياء لا يقومون بواجبهم بخلاً وشحًّا نحو الفقراء والمحتاجين، فإن الصعاليك يتولّون ذلك من خلال نهب أموال الأغنياء الأشحّاء وتوزيعها على الفقراء والمعدمين من أقاربهم وأصدقائهم، وكانوا من الإنصاف بحيث لا يغيرون على أموال السَّادة الشرفاء الذين يؤدُّون ما عليهم من واجبات العون نحو الفقراء، فضلاً عن ذلك كان الصعاليك شديدي الاعتزاز بأنفسهم وبكرامتهم، مهما عضّهم الفقر بآثاره النفسية، أو عضّهم الجوع بآلامه وآثاره البدنية. يقول الشَّنفَرَى في لاميَّته :

أديمُ مِطالَ الجوعِ حتى أُميتَهُ
وأَضربُ عنه الذِّكرَ صفحًا فأُذهلُ
وأستفُّ تُربَ الأرضِ كيلا يُرَى له
عليَّ منَ الطَّوْلِ امرؤٌ متطوِّلُ
ولولا اجتنابُ الذامِ لم يُلْفَ مشربٌ
يُعاشُ به إلا لديَّ ومأكلُ
ولكنَّ نفسًا مُرَّةً لا تقيمُ بي
على الذام إلاّ ريثما أتحوَّلُ
وأطوي لخَمص الحَوايا كما انطوَتْ
خُيوطَةُ ماريٍّ تُغارُ وتُفتَلُ
وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزلُّ تَهاداه التنائفُ أطحلُ
غدا طاويًا يُعارضُ الريحَ هافيًا
يخوتُ بأذناب الشعابِ ويعسِلُ

فلما لواه القوتُ من حيث أمّهُ
دعا فاجابته نظائرُ عُسَّلُ[1]

وهذا صعلوكٌ آخر هو أبو خراش الهذلي يخاطب زوجته مفتخرًا بأنه يحتمل الجوع حتى ينكشف عنه دون أن يصيبه فيه ضيم، ويقنع بالماء الخالص يشربه بالعشاء ليحفظ به حياته، على حين يُتخَم الأغنياء الأشحّاء بألوان الطعام، وإن فاز ببعض الطعام خصَّ به أطفاله برًّا بهم وعطفًا عليهم، وهو يفعل ذلك حرصًا على كرامته وعزّته، مفضِّلاً الموت على الحياة الخاملة، وما يلحقه فيها من هوانٍ ومذلّة:

وإني لأثوي الجوعَ حتى يملَّني
فيذهبَ لم يدنَس ثيابي ولا جِرمي
واغتبقُ الماءَ القراحَ فانتهي
إذا الزادُ أمسى للمزلَّج ذا طعم
أردُّ شجاعَ البطن قد تعلمينه
وأوثرُ غيري من عيالك بالطعم
مخافةَ أن أحيا برغمٍ وذلّةٍ
ولَلموت خيرٌ من حياة على رغم[2]

لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث آمنت كلُّ قبيلةٍ بوحدتها الاجتماعية وبكرم جنسها، واندفعت بحماسةٍ وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها جرّاء ذلك أبناء السُّود والحبشيّات، والخلعاء والشذّاذ الذين لا يقيمون وزنًا للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفةٌ قوامها: الخلعاء والشذاذ والجُناة والغِربان (السود) وبعض الرقيق من شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالعصبية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزعٍ ومذهب، وشذُّوا عن كلِّ أعراف

(١) الشنفرى: الديوان، ط ١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي: بيروت، ٢٠٠٣، ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) ديوان الهذليين: ط٣، دار الكتب والوثائق القومية: القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٢٧ – ١٢٨ . وانظر: الأغاني، مصدر سابق، ج ٢١، ص١٤١ . وانظر أيضًا: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٩، ص ٦١٤ .

قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التمسُّك بأهداب الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ فقط .

وكان الخلع يُعلن في أسواق العرب في الجاهلية، فلا تطالب القبيلة بعد إعلان الخلع والتبرُّؤ من المخلوع بدمه إن قُتل، ولا تتحمل بالمقابل أية مسؤوليةٍ عن أعماله التي يقوم بها. والخلع من وجهة نظر القبيلة الخالعة أمرٌ لا يتعلَّق بدرء المخاطر عنها فحسب، بل هو أمرٌ يتعلق بحسن سمعتها. وقد أعلنت قبيلة بني سلول الخزاعية خلع قيس بن الحدادية في سوق عكاظ «وأشهدت على نفسها بخلعها إياه من القبيلة، فلا تحتمل له جريرةً، ولا تطالب بمسؤوليةٍ يجرُّها أحدٌ عليه، فأصبح قيس صعلوكًا خليعًا»[1]. وكان الخلع من القبيلة يعني «الحرمان من الحقوق، أو إسقاط الجنسية، أو النفي»[2]، وكان الخلع «يتَّخذ شكل مرسومٍ قانوني، تصدره القبيلة صاحبة العلاقة، ولا يصبح نافذًا إلا بعد نشره في «الجريدة الرسمية» لقبائل العرب... سوق عكاظ، حيث يُذاع هناك على الناس في الموسم، وقد يبعثون مناديًا يعلن هذا المرسوم، بطوافه على منازل القبائل، أو قد يكتبون به كتابًا زيادةً في التأكيد»[3]؛ والفئة الأخرى هي فئة أبناء الحبشيات والسود ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بأنسابهم ومنهم أشهر ثلاثة صعاليك من أغربة العرب وهم: السُّليك بن السَّلكة وتأبَّط شرًّا والشَّنفرَى. وهناك فئة احترفت الصعلكة احترافًا واتخذتها مهنةً وعدَّتها فروسيةً وقامت بأعمال (إيجابية) إن جاز التعبير، ومنهم سيد الصعاليك عروة بن الورد وصعاليك كثيرون من قبيلتي هذيل وفهم[4]،

---

(١) عرفان حمور: أسواق العرب، مرجع سابق، ص ١٢٦.

(٢) عرفان حمور: أسواق العرب، المرجع نفسه، ص ٦٩. وانظر: فصل الشعراء الصعاليك في: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها .

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٨٦ وما بعدها، وص ١٢٧. وانظر: أسواق العرب، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٤) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر: محمد نعناع: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٣ .

وأحيانًا كان الصعاليك يطمعون في بعضهم بعضًا، تبعًا لسنَّة أبناء البادية للحصول على لقمة العيش، «فكان بين صعاليك هُذيل وصعاليك فَهْم عداءٌ شديد وحقدٌ دفين بسبب العداوة بين الحيَّين، عداوةٌ مرجعها تجاور الحيَّين واختلاف مصالحهما الحيوية، وطمع القبيلتين في قبيلة بُجيلة »[١] .

وكانت غاراتهم تتركز في المناطق الخصبة، وطرق القوافل والحجّاج، يُعملون فيها السلب والنهب جهارًا، ويتفنّون بكرمهم وبرِّهم بالأقارب والأصدقاء، وبالإجمال كانت أعمالهم مصدر فخرٍ لهم واعتزاز. وكانت «مواسم الأسواق خير المواسم للصعاليك بسبب ما يجتمع فيها من مختلف الأقوام والأجناس. وعلى أساس ذلك، يضعون خططهم للغزو والإغارة» من خلال ما يحصلون عليه من معلومات[٢] .

والخروج على القبيلة التاريخية يشبه الخروج على الدولة المعاصرة، حيث يبدأ من ظلمٍ وقهرٍ واغتراب، وبعدها تتشعَّب الطرق بين تمرُّدٍ فرديٍّ تافهٍ ينحدر إلى مرتبة الارتزاق، بقطع الطريق وبيع الضمير والساعد والعضلات، وتمرُّدٍ إنسانيٍّ أصيلٍ وجذريٍّ، يجعل من قضيَّتَيْ العدل والحرية لمساعدة نفسه ومساعدة الفقراء والضعفاء والمظلومين، محور كلِّ حركةٍ وفعلٍ يقوم به الفارس، تلبيةً لذلك النزوع الأصيل لفروسيته الروحية العادلة. يقول عروة بن الورد مخاطبًا زوجته:

ذريني للغنى أسعى فإني
رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ

وأهونهم وأحقرهم لديهم
وإن أمسى له كرمٌ وخيرُ

ويُقصَى في النَّديِّ وتزدريه
حليلتُه وينهرُه الصغير

---

(١) المرجع نفسه: ص ٦١٥ .

(٢) عرفان حمور: أسواق العرب، مرجع سابق، ص ٧٤ - ٧٥. وانظر: يوسف خليف: مرجع سابق، ص ٥٧ وما بعدها.

وتــلــقَــى ذا الــغــنَــى ولـــه جــلالٌ
يـــكـــادُ فـــــؤادُ لاقـــيـــه يـطــيــرُ
قــلــيــلٌ ذنــبُــه والــــذَّنــــبُ جَــمٌّ
ولــكــن لــلــغِــنَــى ربٌّ غــفــورُ [1]

وخير من يمثل الاتجاه الثاني عروة بن الورد، الذي كان أبًا لفقراء الجزيرة العربية كلِّهم، وكانوا إذا أمحلت ديارهم، وما أكثر ما تمحل، يجتمعون ليلاً حول مضارب عروة ويصيحون طالبين الغوث[2]. وفي رواية الأخفش عن ثعلب عن ابن الأعرابي قال حدثني ابن فقعس قال: «كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة تركوا في دارهم المريض والكبير والضعيف. وكان عروة يجمع أشباه هؤلاء الناس من عشيرته في الشدَّة، ويحفر لهم الأسراب، ويكنف عليهم الكُنُف، أي يبني لهم الدور، ويكسيهم، ومن قوي منهم خرج به معه فأغار وجعل لأصحابه الباقين نصيبًا، حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت سنة الشدة، ألحق كلَّ إنسانٍ بأهله وقسم له نصيبه من الغنيمة إن كانوا غنموها، فربَّما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى، فلذلك سمِّي عروة الصعاليك »[3].

وكان عروة يدرك أن الصعاليك ليسوا جميعًا على مرتبةٍ واحدة، ليس من باب عدم المساواة الإنسانية بينهم، ولكنه رأى أنه ليس من العدل، المساواة بين صعلوكٍ تافهٍ تنبلٍ جبانٍ يعيش على الصدقات ويخلد إلى الراحة والنوم، وبين صعلوكٍ شجاعٍ ينال حقوقه وحقوق غيره بحسامه المشهر في وجه الجشع والاستغلال. وهذه أبياتٌ لعروة يتحدث فيها عن هذين النوعين من الصعاليك مبتدئًا بالنوع الاتكاليِّ الذي يُحْسَب عارًا عليهم:

(١) محمد فؤاد نعناع: شعر عروة بن الورد العبسي، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، مصدر سابق، ص١٢٣. وانظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٩، ص ٦٣١.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج٣، ص ٥٢ وما بعدها.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج ٣، ص ٥٥- ٥٦. انظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر أيضًا: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣١٦ وما بعدها .

لحى الله صعلوكًا إذا جنَّ ليلُه

مُصافي المُشاش آلفًا كلَّ مجزرِ

يعدُّ الغنى من دهره كلَّ ليلةٍ

أصابَ قِراها من صديقٍ مُيسَّر

ينام عشاء ثم يصبح طاويًا

يحتُّ الحصَى عن جنبه المتعفر

فمثل هذا الصعلوك يمثّل صورةً سلبيةً للصعاليك ومبادئهم، ولقد استطاع عروة بهذه الصورة المتقنة للكسل والتنبلة، أن يبلور موقفه من هذا الصعلوك المرفوض على مذهب «الصعلكة الحقة»، وكُلّ ذلك على سبيل التمهيد ليكسب التعاطف مسبقًا للصعلوك الإيجابيِّ الذي يقدمه في هذه القصيدة، بصفات الشجاع والشهاب المنير:

ولكنَّ صعلوكًا صفيحةُ وجهه

كضوء شهابِ القابسِ المتنور

مُطِلاً على أعدائه يزجرونه

بساحتهم زجرَ المنيح المُشَهَّر

فإنْ بَدوا لا يامنون اقترابَه

تشوُّفَ أهلِ الغائب المتنظَّر

فذلك إنْ يلقَ المنيَّةَ يلقَها

حميدًا، وإن يستغنِ يومًا فاجدر [1]

لقد كان بمكنة عروة بن الورد جمع ثروةٍ كبيرة، وقد أتيح له ذلك، لكن منزعه في الحياة لم يكن يسمح له بأن يُراكم ثروة، فلا وجود لثروةٍ شخصيةٍ في ذهن رجلٍ

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٨، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٣٧. وانظر ايضًا: ابو زيد القرشي «جمهرة أشعار العرب» شرحها وضبط نصوصها وقدم لها: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت ١٩٩٥، ص ١٧٦ .

تأبى مروءته ومبادئه، أن يصمَّ أذنيه عن نداء المحتاجين، كما فعل الآخرون، لأنه رأى تلك الثروة ملكًا لأقرانه جميعهم وللمحتاجين والفقراء، وقد لخَّص عروة هذا المذهب في ردِّه على غنيٍّ متكرِّشٍ عاب عليه فقره ونحوله، فقال :

وإنـــي امـــرؤٌ عـافـي إنـائـيَ شـركـةٌ
وأنـــت امـــرؤٌ عـافـي إنـائـك واحـدُ
اتـهـزأُ مـنـي أنْ سـمـنـتَ وأن تـرَى
بـجـسـمـي مـسَّ الـحـقِّ، والـحـقُّ جـاهـدُ
اقـسِّـمُ جـسـمـي فـي جـسـومٍ كـثـيـرةٍ
وأحـسـو قـراحَ المـاءِ والمـاءُ بـاردُ [1]

وهكذا نرى أنَّ فلسفة عروة بن الورد، هي في الحقيقة الأساس الذي قامت عليه فلسفة الصعاليك عمومًا، والدستور الذي سارت بموجبه عبر مسيرتها، وأنَّ هذه الفلسفة/المبادئ تشكِّل الأبعاد السامية لحركة الصعلكة ومسلك الصعاليك المنتمين إليها، حيث تُوزع (الأنـا) على (نحن)، ويُقسَّم الجسم، فبدلاً من أن تجعله واحدًا متكرِّشًا أنانيًّا، ترتقي به إلى قسمةٍ ظاهرها النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النَّماء والزيادة والتكثير والإيثار، فالجسم الواحد، بهذا النمط الاشتراكي، يصبح جسومًا كثيرة .

لقد عاش عروة فقيرًا ومات كذلك، لكن تراكم مواقفه الإنسانية الرائعة، صنع منه أسطورةً جميلةً سحرت كل الأجيال بعده من أغنياء وفقراء، حيث إنه وضع التقاليد الأساسية للصعلكة الإيجابية المرتبطة بالتمرد والإيثار والخروج على السلطات الجائرة، قبليةً كانت أو حكومية .

ولعلَّ من أفضل ما قيل في وصف عروة بن الورد، مجسِّدًا البعد الإنساني له، ولحياته ولمسلكه وأخلاقه، ما جاء على لسان سلمى الزوجة التي تركته لتلتحق

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، مصدر سابق، ص ٦٨.

بقبيلتها هربًا من ألسنة نساء بني عبس (قبيلة عروة)، اللواتي كنَّ يعايرنها بالسَّبي، وهكذا وفي إحدى الزيارات العائلية وبعد أن أقنعه أهلها بالطلاق، وقفت بعد أن طلّقها في مجلس القوم وقالت تخاطبه على مسمعٍ منهم: « يا عروة إني أقول فيك وإن فارقتك الحق، والله ما أعلم أن امرأةً من العرب ألقت سترها على بعلٍ خيرٍ منك، وأغضّ طرفًا وأقلّ فحشًا وأحمى لحقيقة»[1] .

ويكفي للدلالة على سمو أخلاق عروة بن الورد، ومسلكه المرضيِّ عنه من قبيلته أنها «لم تخلعه، بل ظلَّ ينزل فيها مرموق الجانب لسيرةٍ كانت تروِّع معاصريه ومن جاء بعدهم؛ إذ اتَّخذ من صعلكته بابًا من أبواب المروءة والتعاون الاجتماعي بينه وبين فقراء قبيلته وضعفائها»[2].

لقد كانت طبيعة الصحراء قاسيةً على الصعاليك، بتقلُّباتها المناخية، ويطقسها شديد الحرارة نهارًا، وبردها القارس ليلاً، وفي جدبها المتواصل، وخصبها النادر. لقد كانت معاندةً لصعاليكها، درَّبتهم وقست عليهم، علمتهم الصلابة والخشونة واليقظة والحذر والشجاعة في مقارعة المجهول، فكانوا يقتحمون الصعاب ويستهينون بها في سبيل مبادئهم وحريتهم، ويرون في تلك الصحارى القاحلة جَنَّةً تحقق انفلاتًا من قيود عصرهم القاسي ومجتمعهم الظالم وتمرُّدًا عليهما [3]. وقد كان حاتم الطائيُّ الشاعر والفارس المعروف بكرمه، معجبًا بالصعاليك والصعلكة، حتى ليظنَّ المرء أنه كان صعلوكًا معهم، وفي هذا دلالةٌ على الارتباط الوثيق بين الصعلكة والكرم، فإذا تجاوزنا أصل معنى الصعلكة بمقابلته بالغنى، ونعني الفقر، فإن قول حاتم «بالتصعلك» يذهب بنا إلى معناها المستفاد من الانزياح الدلالي الذي حصل في معنى الصعلكة أيام عروة بن الورد، وهو قريب العهد بحاتم الطائي، وما

---

(١) الأغاني: ج ٣، مصدر سابق، ص ٥٤ .

(٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط ٨ ، دار المعارف: القاهرة ١٩٧٧، ص ٣٨٣ .

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٧ وما بعدها.

الذي يمنع حاتمًا من أن يسلك مسلك الصعاليك حتى وإن كان غنيًّا؟ فما رآه من ظلم القبائل لبعض أبنائها ربما كان دافعًا قويًّا من دوافع كرمه وإطعامه الذي لا مثيل له، للضيوف والفقراء والمساكين كنوعٍ من الإغاثة لهم، وربما دفعته النخوة إلى الخروج مع الصعاليك لهذا السبب، يقول في اعترافٍ صريحٍ بصعلكته وخروجه زمنًا معهم، مفتخرًا ومخاطبًا زوجته ماوية :

غَنينا زمانًا بالتصعلك والغنى
كما الدهر في أيامه العسرُ واليسرُ
كَسَيْنا صروفَ الدهر لينًا وغلظةً
وكلاً سقاناه بكاسيهما الدهرُ

ونلاحظ دقَّة قوله « عُنينا » في (ديوان المروءة)، وكأنَّ أمر التصعلك كان يعنيه مباشرةً، بينما وردت كلمة «غَنينا» في ديوانه بشرح ابن مدرك الطائي، فالكلمة الأولى تتصرف إلى «العناية» و «الاهتمام» بينما تتصرف الأخرى إلى «الغنى». وقد ذمَّ حاتمٌ الصعلوك الخامل الذي لا يهمّهُ إلا طعامه ولباسه ونومه، ولا يهتم بأمور جماعته فقال :

لحَى الله صعلوكًا مناه وهمُّه
من العيش أنْ يلقى لبوسًا ومطعما
ينامُ الضحى حتى إذا ليلُه استوى
تنبَّه مثلوجَ الفؤاد مُورَّما
مقيمًا مع المُثرين، ليس ببارحٍ
إذا كان جدوَى من طعامٍ ومجثِما

وقد وصف حاتم الصعلوك المقدام وصبره وزهده وإقدامه وشجاعته، وإيثاره إخوانه على نفسه، وإطعامه الآخرين بينما هو يعاني من الطَّوى، فحيَّاه إذ لا يرى الجوع مأساةً ولا الشبع مغنمًا، وهي صفات حاتمٍ نفسه، فقال:

ولـلــه صـعـلـوكٌ يـســاورُ هـمَّـه
ويمضـي على الأحـداثِ والـدهـرِ مُقدِمـا
فـتـى طـلـبـاتٍ لا يـرى الـخـمـصَ ترحـةً
ولا شـبـعـةً إنْ نـالـهـا عـدّ مَـغـنَـمـا [1]

وسنعرض لهذا المقطع كاملاً من قصيدة حاتم الطائي في آخر الفصل في قراءتنا للمشهد الإنسانيّ لنوعَيّ الصعاليك .

لقد أجمع الصعاليك على أن شروط حياة الصعلكة التي ارتضوها لأنفسهم أو التي أُجبروا عليها في الواقع، تتحدَّد في ثلاثة أبعاد، حدَّدها الشنفرى الأزدي بالقلب الشجاع والسيف الحاد والرَّكوبة الجسورة، ولم يكن الشنفرى بدعًا في وضع هذه الشروط، وإنما تتطلب مهنة الصعلكة ذلك، لأنها تقتضي الإغارة والقوة في العزيمة والجسد، فيقول:

ثـلاثــة أصــحــابٍ: فــؤادٌ مـشـيـعٌ
وأبـيـضُ إصـلـيـتٌ وصـفـراءُ عـيطـلُ [2]

وحيث إن هناك شروطًا للصعلكة تواضع عليها قادتها وأتباعها، في إجماعٍ أو ما يشبه الإجماع، فإنَّ الشاعر الصعلوك عمرو بن البراق يحدِّد الشروط ذاتها، القَلب الذكي والسيف الصارم والأنف الحميّ، لصعلوك يراه في نظره صعلوكًا (مثاليًّا):

مـتـى تجـمـع الـقـلـب الـذكـيّ وصـارمًـا
وأنـفًـا حـمـيًّـا تجـتـنـبْـك المـظـالـمُ [3]

والسُّليك بن السلكة وهو من زعماء الصعاليك وأحد أشهر العدائين أو الرُّجَيْلاء الذين لا تلحق بهم الخيل، حدد شروط الصعلكة على المنوال نفسه، وهي إقدامه في الحروب، والدرع المضاعفة، والسيف الصارم، فنراه يقول:

(١) حنا الحتي: ديوان حاتم الطائي، المصدر السابق نفسه، ص ٨٤-٨٥. وانظر: ديوان حاتم في ديوان المروءة، مصدر سابق، ص ١١٨ .

(٢) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٦ .

(٣) أبو علي القالي: الأمالي، ط ٢، ج ٢، دار الجيل: بيروت ١٩٨٧، ص ١٢٢ .

اغشى الحروبَ وسربالي مضاعفةٌ

تغشى البنانَ وسيفي صارمٌ ذكرُ [١]

أما تأبَّط شرًّا وهو شاعرٌ وفارسٌ وصعلوكٌ يقال إنه كان أعدى ثلاثة في العرب، وهم بالإضافة إليه، الشنفرى الأزدي والسُّلَيْك بن السَّلَكة، قال يصف سرعته في العدو، وهي صفةٌ جسديةٌ مطلوبةٌ وسائدةٌ لدى الصعاليك :

اجاري ظلالَ الطيرِ لو فاتَ واحدٌ

ولو صدقوا قالوا بلى انتَ اسرعُ [٢]

ويحدِّد تأبط شرًّا يحدِّد شروط الصعلكة بوضعٍ مشابهٍ لسابقيه في الحديث عن نفسه، ولكنه يضيف حتمية الموت من خلال سنانٍ يرشق الأضلع، فيقول:

ومن يُغْرَ بالأعداءِ لا بد انه

سيلقى بهم من مصرعِ الموتِ مصرعا

وإني وإنْ عُمِّرْتُ اعلمُ انني

سالقى سِنانَ الموتِ يرشقُ اضلعا

وكنتُ أظنُّ الموتَ في الحيِّ أو أُرى

ألذُّ وأُكرى أو اموت مُقنَّعا [٣]

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلَّون بصفاتٍ أساسيةٍ متشابهة ومتقاربة، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحددون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامة، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الذي يؤثر الراحة، وهذا زعيمهم عروة بن الورد العبسي؛ يقول في صفات مثل هذا :

لحَى الله صعلوكًا إذا جنَّ ليله

مصافي المُشاش آلفًا كل مجزر

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٢) ديوان تأبط شرًّا: إعداد وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية: بيروت ١٩٩٣، ص ٤١ .

(٣) المصدر نفسه: ص ٣٩ - ٤٠ .

يعدُّ الغنى من دهره كل ليلةٍ
أصاب قراها من صديقٍ ميسر
ينامُ عشاءً ثم يصبحُ ناعسًا
يحتُّ الحصى عن جنبه المتعفر

أمّا الصعلوك العامل بقوة لنفسه ولجماعته فيقول فيه:

ولكن صعلوكًا صفيحةُ وجهه
كضوء شهاب القابس المتنور
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابَه
تشوُّقَ أهلِ الغائبِ المتنظَّر
مطلاً على أعدائه يزجرونه
بساحتهم زجرَ المنيح المشهَّر[1]

ويحدد الشَّنْفَرَى صفاته الخاصة بالصعلكة من حيث الأخلاق والتصرفات النبيلة الحكيمة والمرادفة للرجولة الحقة، فيقول:

ولست بمهيافٍ يعشّي سَوامَه
مجدعة سقبانُها وهي بُهَّل
ولا جُبَّإٍ اكهَى مُربٌ بعِرسه
يُطالعُها في شانه كيف يفعل
ولا خَرِقٍ هيقٍ كأنَّ فؤادَه
يظلُّ به المكاء يعلو ويسفل
ولا خالفٍ داريةٍ متغزل
روح ويغدو داهنًا يتكحَّل[2]

أما صفات الصعلوك الجسدية العامة والمتعلقة بالحياة فيحددها الشنفرى

---

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٧. وانظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٢٣ وما بعدها .

(٢) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٧ - ٦٨ .

الأزدي وأهمها الصبر على الجوع ومماطلته والتحامل على نفسه، والاستغناء عن المتطوّل حتى لو أكل التراب، ومع ذلك فهو في نشاط الذئب، فقال:

أديم مطال الجوع حتى أُميته
واضرب عنه الذكر صفحًا فأذهل

وأستف ترب الأرض كيلا يرى له
عليّ من الطول امرؤٌ متطول

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزلُّ تهاداه التنائف أطحل

وأعدل منحوضًا كأن فصوصَه
كعابٌ دحاها لاعبٌ فهي مثَّل [1]

ويمثل ذلك يحدد السليك بن السلكة صفاته وصبره على الجوع، وكيف أنه لم يبلغ ما بلغه إلا بالمعاناة المضنية وقربه وتعرُّضه الشديدين لأسباب المنايا، فيقول:

وعاشيةٍ راحتْ بطانًا ذَعرتُها
بسوطٍ قتيلٍ وسطها يتسيَّفُ

كأن عليه لونَ بردٍ مُحبَّرٍ
إذا ما أتاه صارمٌ يتلهَّفُ

فبات له أهلٌ خلاءٌ فِناؤهم
ومرَّتْ بهم طيرٌ فلم يتعيَّفوا

وباتوا يظنُّون الظنونَ وصحبتي
إذا ما علَوا نَشزًا أهلُّوا وأوجَفوا

وما نلتها حتى تصعلكتُ حقبةً
وكدتُ لأسبابِ المنيةِ أعرفُ

(١) المصدر نفسه: ص ٦٨ - ٦٩.

وحتى رأيت الجوعَ بالصيفِ ضرّني

إذا قمتُ تغشاني ظلالٌ فاسدفُ [1]

أما عمرو بن البراق فيصف الصعلوك بخاصيَّة الصَّمت على المكاره والصَّبر عليها، حتى لا يبقى لها فيه أيُّ مطمع، ويدافع عن سلوكه طريق الصعلكة ويبرِّره بأنه ردٌّ على ما أحاق به من مظالم، فيقول:

غَموضٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يدعْ

لها طَمَعًا، طوعُ اليمينِ ملازمِ

تحالفَ أقوامٌ عليَّ ليسلموا

وجرُّوا عليَّ الحربَ إذ أنا سالمِ

وكنتُ إذا قومٌ غزَوني غزوتُهم

فهل أنا في ذا يا لهمذانَ ظالمُ [2]

ويحدِّد تأبَّط شرًّا، صفات الصعلوك بما قاله عن نفسه، من أنه سبَّاق لغايات المجد في قومه، مسموع الصوت بين رفاقه، يصدرون عن رأيه ويأتمرون بأمره، نحيل الجسم، ظاهر عروق الذراع، ذو عزمٍ وجرأةٍ على الإدلاج في الليالي المظلمة المطرة بطولها، وهو إلى ذلك حمَّال ألويةٍ المعارك، يحضر الأندية، ويقول فيها الكلمة المحكمة والمسموعة، وهو صاحب أسفارٍ وغزو :

سبّاقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرتِهِ

مُرَجِّعِ الصوتِ هدًّا بين إرفاقِ

عاري الطنابيبِ ممتدٌّ نواشرُه

مدلاجِ أدهمَ واهي الماءِ غسّاقِ

حمّالِ ألويةٍ شهّادِ أنديةٍ

قوّالِ مُحْكَمَةٍ جوّابِ آفاقِ [3]

---

(١) الأغاني للأصفهاني: ج ٢٠، مصدر سابق، ص ٤٦٦. وانظر أيضًا: موسوعة الأمثال، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، ط١، ج٢، تحقيق وشرح: قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال: بيروت ٢٠٠٣، ص ١٢ – ١٣ .

(٢) الأمالي لأبي علي القالي: ج٢، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٣) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ص ٤٩ – ٥٠ .

ويقول قيس بن منقذ السلوليُّ الخزاعيُّ المعروف بابن الحدادية وهي أمُّه، عن صفاته في الصعلكة، وكيف أنه بعد معاشرته لنفسه أصبح متلابسًا مع الجنِّ من خلال تفرُّده وتوحُّده وتوحُّشه في الصحراء، وانه بدلاً من حياة السلم في مجتمعه أصبح محاربًا لأفراده، يطاعن الأبطال المتدرِّعين بالرِّماح :

فلا يامَنَنْ بعدي امرؤٌ فجعَ لذَّةٍ
من العيش او فجعَ الخطوب العوافيا
وأصبحتُ بعدَ الإنسِ لابسَ جِنَّةٍ
أساقي الكماةَ الدَّارَعين العواليا [1]

أما حاجز بن عوف الأزدي أحد الصعاليك من قبيلة سلامان ومن شعرائها الفرسان فقد وصف صعلكته وفروسيته وسرعته في العدو التي يتفاخر بها بين العرب، وأنه أسرع من أرنب وظبي تطاردهما الكلاب، وأن مطارديه يعودون خائبين لفشلهم في لحاقه والنَّيل منه:

وكانما تبعَ الفوارسُ ارنبًا
أو ظبيَ رابية خفافًا اشعبا
وكانما طردوا بذي نمراته
صدعًا من الأروى أحسَّ مكلبا
اعجزت منهم والاكفُّ تنالني
ومضتْ حياضهم وآبوا خُيَّبا [2]

إذًا فجميع الصعاليك متفقون على مجمل ما يتميزون به من صفات، في مقدمتها الشجاعة والصبر على المكاره والعفة والكرم وحسن الخلق والإيثار والوفاء للجماعة، فضلاً عن صفات جسدية كالنحول والسرعة الكبيرة في العَدْو، والصبر

(١) الأغاني: ج ١٤، مصدر سابق، ص ٣٥٧ .

(٢) أبو عبادة البحتري:الحماسة، ط١، وضع حواشيه: محمود ديوب، دار الكتب العلمية: بيروت ١٩٩٩، ص ٦٦ .

على الجوع والظمأ وعوامل الجوّ في الصحراء من حرٍّ شديد وبردٍ قارس، إلى ذلك فهم يفتخرون بحكمتهم وسماع كلمتهم وحضورهم الأندية ورجحان عقولهم.

لقد عاش الصعاليك إخوةً حقيقيِّين بل أكثر من ذلك، يغيرون معًا ويعينون بعضهم بعضًا، فجميعهم مستهدفون لعدوٍّ مشترك، لقد ربط المصير المشترك والصحراء وقسوة المكان والزمان بينهم بروابط متينة، فعاش الشنفرى وتأبَّط شرًّا والسُّليك بن السَّلكة وعمرو بن البراق معًا على هذا النحو، فجاءت حياتهم على الرغم من قساوتها مفعمة بالألفة والوفاء. وأصدق مثال على ذلك رثاء تأبط شرًّا للشنفرى بما يكتنز في نفسه من الاعتداد بشجاعته، والوفاء لفروسيَّة رفيق دربه ورجولته، حيث يقول:

على الشَّنفَرَى ساري الغمام ورائحٌ
غزيرُ الكلى او صَيِّبُ الماء باكرُ
عليكَ جزاءُ مثلِ يومكَ بالجبا
وقد رَعَفَتْ منكَ السيوفُ البواترُ
تُجيلُ سلاحَ الموتِ فيهم كأنهمْ
بشوكتكَ الحُدَّى ضئينٌ عوائرُ
واجملُ موتِ المرءِ إذْ كان ميِّتًا
ولا بدَّ يومًا موتُهُ وهْو صابرُ
إذا راعَ رَوْعُ الموتِ راعَ وإنْ حمَى
حَمَى معه حرٌّ كريمٌ مُصابرُ [1]

والملاحظ تكرار «ذكر الموت» سواء باللفظ المجرَّد، أو بالمعنى الدال والمؤكِّد عليه، ونرى ذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، وكأن الشاعر أراد أن يعلن أن الموت مرادفٌ لحياة الصعلوك لكثرة من يطلبون دمه، ابتداءً من الصحراء بظروفها القاسية ووحوشها الضارية؛ وانتهاءً بالأعداء من الرافضين لطريقتهم في

(١) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ٢٩-٣١ .

الحياة، والثائرين لأنفسهم من هؤلاء الذين تحدّوا القبيلة والمجتمع والطبيعة بكل ما فيها من قسوة، أو بالموتورين منهم لسببٍ أو لآخر .

٣ - ليل الصعاليك :

الليل هو الظرف الزمني المناسب الذي يقوم الصعاليك فيه بغاراتهم، وينفذون جُلَّ نشاطهم في سلب القوافل، ولذا كانوا على ألفةٍ تامَّةٍ مع الليل، وكان ليلهم مختلفًا عن ليل الآخرين، خاليًا من ملذات الحياة وترفها، تتمُّ فيه المطاردة والحرب والإغارة على أعدائهم التقليديين من وحوش البرِّ والجو، ومن أعدائهم من البشر، فقلبوه على هؤلاء الأعداء من ليل راحةٍ إلى ليل شقاءٍ ونصَب .

لقد وصف الشاعر الصعلوك عمرو بن البراق صورةً لليلهم، لامرأةٍ اسمها سليمى سألته عن ذلك، فالنوم فيه قليل، وكيف ينام مَن جُلُّ ماله سيفٌ يستعمله ليلاً، بل إنه يترقب حلول الظلام لينفذ مآربه:

تقولُ سُليمى لا تَعرَّضْ لتلفةٍ
وليلُكَ عن ليلِ الصَّعاليكِ نائمُ

وكيف ينامُ الليلَ من جُلّ ماله
حسامٌ كلون الملح أبيض صارمُ

صموتٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يَدَع
لها طمعًا طوعُ اليمينِ ملازمُ

نقدتُ به الفًا وسامحتُ دونه
على النقد إذ لا تُستطاعُ الدراهم

ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهمْ
قليلٌ إذا نامَ الدَّثورُ المسالمُ

إذا الليلُ ادجى واكفهرتْ نجومُه
وصاحَ من الإفراط هامٌ جواثمُ

ومــــالَ بـاصـحــاب الــكــرى غـلـَـبـاتُــه

فــإنــي عـلــى أمــرِ الـغــوايــة حـــازمُ[1]

ووصف تأبَّط شرًّا بأنه ينام ليله غرارًا، ويتربَّص فيه لثأرٍ أو للقاء كميٍّ مقنَّع، ويشير إلى ألفة الوحوش معه لكثرة مبيته في مرابعها، فيقول:

قـلـيـلُ غِـــرارِالــــنــــومِ أكــبــرُ همِّـه

دمُ الـثــارِ أو يـلـقَـى كـمـيًـا مـقـنـعًـا

يـبـيـتُ بمـغـنـى الـوحـشِ حـتـى ألِـفْـنَـهُ

ويـصـبـحُ لايـحـمـي لـهـا الـدهـرَ مـرتـعـا [2]

ويبِّين السُّليك بن السلكة أنه لا يهتم بالنوم ولا يغريه الليل ولا القمر كذلك، حيث يقول:

إنـــــي لــــتـــــاركُ هـــامـــاتٍ بمــجـــزرةٍ

لا يـزدهـيـنـي ســـوادُ الـلـيـلِ والـقـمـر [3]

أما الشنفرى الأزدي فيصف ليلته بأنها «نحس» أي شديدة البرودة، يضطر فيها إلى إيقاد قوسه، والملاحظ هنا وصفه الليل بكلٍّ ما فيه من قساوةٍ البرد وشدَّة الظلمة، وغزارة المطر، التي تؤدِّي إلى ارتعاد أحشائه رهبةً وجوعًا، ويذكر أنه يفترش الأرض ويلقي عليها جسمه النحيل وأضلعه الناتئة من قلَّة اللحم عليها، وينام مستيقظ العينين خشية مكروهٍ قد يدنو منه، ونرى أنه يختار الألفاظ الجافة المرعبة في الوصف فيقول:

ولـيـلـة نـحـسٍ يـصـطـلـي الـقـوسَ ربُّـهـا

واقـــطـــعَـــه الـــلاتـــي بـــهـــا يـــتـــنـــبَّـــلُ

(١) الأغاني للأصفهاني: مصدر سابق، ج ٢١ ، ص ١١٧ – ١١٨. وانظر: الأمالي للقالي، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٢) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص٣٨-٣٩ .

(٣) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

دعستُ على غطشٍ وبغشٍ وصحبتي
سُعارٌ وإرزيزٌ ووجرٌ وأفكلُ
وألفُ وجهَ الأرض عند افتراشِها
بأهدأ تُنبيهِ سناسنُ قُحّلُ
تنام إذا ما نام يقظى عيونها
حِثاثًا إلى مكروهةٍ تتغلغلُ(١)

أما ليل الصعلوك الخامل فهو مختلف، يصادق فيه الطعام والمنام، ولا يهتم بغيره من الصعاليك، لذلك كان موضع الذم من الصعاليك الشجعان جميعًا وفي مقدمتهم عروة بن الورد أبو الصعاليك الذي يصف ذلك الليل المزري فيقول:

لَحَى الله صعلوكًا إذا جنّ ليلُه
مُصافي المشاشِ آلفًا كل مَجْزِرِ
ينام عشاء ثم يصبح ناعسًا
يحتُّ الحصَى عن جَنْبِه المتعفِّرِ(٢)

إنَّ مجمل الظروف التي كان يعيشها الصعلوك، جعلته ينظر إلى الكيفية التي سيلقى فيها منيته المتوقعة في ضوء هذه الأجواء القاسية، وما فيها من جسارةٍ ومخاطرة، وما يتعرَّض له من قسوةٍ وخطرٍ لكثرة أعدائه وتنوُّعهم، وما ينتظره من متربِّصين به من وحوش الصحراء الضارية وفرسانها العتاة، ومثلما عاش حياته عاشقًا للحرية والبساطة، فإنه ينظر إلى نهايته بالمنظار نفسه، فلا يريد بواكيًا من عمّات وخالات، لأنهنَّ ببساطةٍ لن يفتقدنه أو يبكين عليه، وهو انسجامًا مع هذه البساطة، يريد ميتةً متحرِّرةً من القبر المتعارف عليه، وخاليةً من تقاليد العزاء والرثاء السَّائدة آنذاك، ثمَّ أليس هو مخلوعًا من القبيلة ومتبرَّأً منه؟ يقول الشنفرى:

---

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٧٣ .

(٢) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٧. وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٣٧. وانظر: جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص ١٧٦ .

إذا ما اتتني ميتتي لم أبالِها

ولم تذرِ خالاتي الدموعَ وعمتي[1]

لذلك فهو يوصي بدفنه وفقًا لطقوس الصحراء وأجوائها بما فيها من وحوش كاسرة، حيث «أهدى» جثته لأم عامر وهي أنثى الضبع لتأكلها، و يبدو أنه يريد أن تُلقى جثته في العراء لتكون متاحةً للضباع، أو في قبرٍ شبه مكشوفٍ قريبٍ من وجه الأرض لتنبشه الوحوش، فيقول:

لا تقبروني إن قبريَ محرَّمٌ

عليكم ولكن ابشري أم عامرِ[2]

وبما أنها النهاية فإن صعلوكًا آخر هو حاجز بن عوف الأزدي يختلف مع الشنفرى في نظرته للنهاية وتبعاتها، فنراه يتوسَّم في قريباته النَّوح عليه والنَّدب والبكاء والإعوال، كما أنه يصرِّح بأنه في حال موته سيكون قد قضى مآربه من الدنيا :

الا عللاني قبلَ نوحِ النَّوادبِ

وقبلَ بكاءِ المُعْوِلاتِ القرائبِ

وقبل ثوائي في ترابٍ وجندلٍ

وقبلَ نشوزِ النفسِ فوقَ الترائبِ

فإنْ تاتني الدنيا بيومي فجاءةً

تجذني وقد قضيتُ منها ماربي[3]

ويتصوَّر تأبَّط شرًّا نهايته فيصفها متَّعظًا وناصحًا، ويكنِّي عن الموت بأنه «مدبر» و «نازلاً»:

إذا المرءُ لم يحتلْ وقد جدَّ جدّه

اضاعَ وقاسى أمره وهو مدبرُ

(١) محمد نبيل طريفي: شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه: ص ٥٢ .

(٣) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

ولـكـن اخــو الحــزم الــذي لـيس نــازلاً

بــه الأمــــرُ إلا وهُــــو لــلــحــزم مـبـصـرُ

فــذاك قــريــعُ الــدهــرِ مــا كــان حُــوَّلاً

إذا سُــدَّ منـه مـنـخـرٌ جــاشَ مـنـخـرُ[1]

ولم تنتهِ الصعلكة العربية بنهاية شعراء الجاهلية، بل تركت آثارها وامتدت إلى شعراء آخرين في عصر صدر الإسلام وبني أمية والعصر العباسي، فكانوا الجناح الثاني والامتداد المكمل لمنزع الصعلكة كحركةٍ إنسانيةٍ وانتفاضةٍ تسعى إلى الحرية والعدل والمساواة[2] .

لقد حفظ الرعيل الأول من صعاليك الجاهلية وحتى صعاليك صدر الإسلام وبني أمية، قيم «الفروسية الروحية»، كما أبدعوا في «الفروسية البدنية» وفرضوا بالقوَّة قيمهم التي آمنوا بها، على الحيِّز المكانيِّ الذي لا يستطيع أحد أن ينافسهم في السيطرة عليه وهو الصحراء .

أما سلوك الصعاليك في الغزو والنهب – على ما فيه من اختلافاتٍ جوهرية عن السلب والنهب الجماعيِّ للقبائل المتكاتفة والمتحدة فقد كان متساوقًا والنهب القبليَّ وموازيًا له ومقتديًا به، لكن عمل الصعاليك كان فرديًّا في معظمه، وإنْ كانوا يعودون إلى رأي جماعتهم وزعمائهم أحيانًا كثيرة في التخطيط وتقسيم الغنائم، في حين كان النهب القبليُّ جماعيًّا .

---

(١) ديوان تابط شرًا: مصدرسابق، ص ٣٣ .

(٢) لعل أشهر الصعاليك في عصر صدر الإسلام وبني أمية هو الشاعر مالك بن الريب التميمي الذي تجرأ على هجاء الحجاج في عز سطوته واستبداده ومذابحه، ومنهم: شظاظ مولى تميم وأبو حردبة التميمي وأبو النشناش التميمي وغويث أحد بني كعب بن مالك بن حنظلة وجحدر بن مالك التميمي وأبو منازل السعدي وصخر الغي الهذلي والخطيم بن نويرة وبكر بن النطاح والقتّال الكلابي وعبيد العنبري انظر:حسين عطوان: الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ط١، دار الجيل: بيروت ١٩٨٨، ص ٥٥ وما بعدها، وص ٦٤ وما بعدها .

٤- شعر الصعاليك خصائصه وموضوعاته :

هرب الصعاليك من ظلم الحياة في قبيلتهم ومجتمعهم، مطارَدين ومطارِدين، ينهبون ويسلبون، وكانوا طائفةً خارجةً على المجتمع، متمردةً على أوضاعه وتقاليده. فلم يحفل بهم القدماء وخاصةً الذين جمعوا أشعار الجاهليين – لأنه لم تكن هناك أواصر صداقةٍ ومودَّةٍ بينهم وبين مجتمعهم – فذهب أغلب شعرهم نتيجة هذا التشرد في الصحراء[١].

ولكن على الرغم من هذا فقد وصلت إلينا مجموعةٌ لا بأس بها من أشعار الصعاليك، بعد تصعلكهم، وربما قبل أن يتصعلكوا، أي عندما كانوا متصالحين مع مجتمعهم إلى حدٍّ ما؛ وقد توزعت بين كتب اللغة والأدب القديمة كالأغاني، ولسان العرب، وجمهرة أشعار العرب، والمفضليات، والأصمعيات، وكتب الحماسة، وقد وصلت عن طريق قبائلهم أو عن طريق القبائل التي استجاروا بها، أو عن طريق الصعاليك أنفسهم، حيث كانوا يروون لأنفسهم بأنفسهم وخاصةً عروة بن الورد العبسي[٢] .

لقد كان شعر الصعاليك نابعًا من حياتهم وتوجهاتهم ويمثلها أصدق تمثيل، كما كان متأثرًا بطبيعة مجتمعهم، ومتضمِّنًا بذورًا أولية للنقد السياسي، ومحمَّلاً بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكِّرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، كما أنهم وصفوا أبعاد حياتهم وعناصرها، وصفاتهم من شجاعةٍ وإقدامٍ ووفاءٍ وبطولة، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم وأمهاتهم، فقد كان للأمِّ والزوجة موقعهما البارز في شعر الصعاليك، لأن كثيرًا منهم ينحدر من الهجناء، أي أبناء العبيد أو الإماء، مما جعل من نسبهم عبئًا آخر يضاف إلى معاناتهم كقول الشنفرى مخاطبًا قومه بـ «بني أمي» :

---

(١) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) المرجع نفسه: ص ١٥١ وما بعدها .

اقيموا بني أمي صدور مطيكم

فإني إلى قومٍ سواكم لأميل

وقد تميَّز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثَّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات التي كانت سمةً بارزةً في أشعارهم، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية المحبطة، وقد قامت معظم قصائد الشعراء الصعاليك على غرضٍ فنيٍّ واحد، على خلاف ما قامت عليه القصيدة الجاهلية التقليدية من تعدُّد أغراضها، وهو ما يعني أن أغلب ما وصل الينا من شعر صعاليك الجاهلية كان يحمل سماتٍ خاصةً عن فكر تلك الجماعة المثيرة للجدل وفنِّها قديمًا وحديثًا، وباستثناء لامية الشنفرى (٦٩) بيتًا، فإن ما لدى الصعاليك من قصائد يمكن أن يُقال إنها طويلة، لا يتعدى بضع قصائد، ومع ذلك فإن طولها متواضعٌ لا يتعدى أربعةً وثلاثين بيتًا، ومنها (تائيَّة الشنفرى) المنشورة في المفضليات (٣٤) بيتًا، ولاميَّة عمرو ذي الكلب الهذلي (٣٠) بيتًا، ورائيَّة عروة بن الورد (٢٧) بيتًا، وفائيَّة صخر الغي الهذلي (٢٧) بيتًا، ورائيَّة تأبَّط شرًّا في رثاء الشنفرى (٢٧) بيتًا، وقافيَّته المنشورة في المفضليات (٢٦) بيتًا، وبائيَّة الأعلم الهذلي (٢٤) بيتًا، وميميَّة أبي خراش الهذلي (٢٤) بيتًا، وداليّة صخر الغي (٢٣) بيتًا، وهناك مجموعةٌ قليلةٌ من قصائد الصعاليك قيلت في أغراضٍ عامة، أما باقي شعرهم فمكوَّنٌ من مقطوعاتٍ يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين البيتين والتسعة أبيات[1]. ونضيف إلى هذه القصائد (عينيَّة قيس بن الحدادية) في (٤٦) بيتًا. وحفل شعرهم بالغريب لفظًا وموضوعًا كمصارعة الغيلان والسَّعالي والذئاب، وقد كان وجود الغريب في شعر الصعاليك من أبرز الصفات الغالبة على شعرهم، فلغتهم كانت هي لغة الشعر الجاهلي، باعتبار اللغة هي الرابط الأكبر وربما الوحيد الذي يربطهم بالمجتمع، وهي أساس التبادل الفكريّ بين أفراده جميعًا، ولكنَّ شعر الصعاليك في الأغلب كان مليئًا

(١) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٥٣ وما بعدها .

بالألفاظ الغريبة، وبدرجة أكبر من الشعراء الجاهليين الآخرين الذين عاشوا حياةً سويةً ومستقرة، ولعل خشونة حياتهم وانفرادهم وتوحُّدهم وبالتالي توحُّشهم، كانت من أهمِّ أسباب وجود الوحشيِّ والغريب في لغتهم، فكان ذلك واضحًا أحيانًا في الكلمة وأحيانًا في القافية وأحيانًا كثيرة يجتمع الغريب في اللفظ والقافية والمعنى، ويمكننا القول إنَّ ذلك النمط من الحياة انعكس غريبًا ووحشيًّا على لغتهم الشعرية، ويكاد تأبَّط شرًّا يكون على رأس الشعراء الصعاليك في صعوبة لغته، فلننظر إلى ما وصف به نفسه وقد هرب من قبيلة « بجيلة » فيقول:

كـانـمـا حـثـحـثـوا خـصًـا قـوادمُـه
أو امَّ خِـشـفٍ بـذي شـثٍ وطـبَّـاق

حـتـى نجـوتُ ولمـا يـنـزعـوا سلَبي
بـوالـهٍ مـن قـبـيـضِ الـشـدِّ غـيـداق

عـاري الـظـنـابـيـب ممـتـدٌّ نـواشـرُه
مـدلاجُ أدهـمَ واهـي المـاءِ غـسَّاق

كالحقف حدَّأه النامون قلت له:
ذو ثـلَّـتـين وذو بـهـمٍ وأربـاق [1]

يقول عندما لحقوا بي فكأنهم حرَّكوا بحركتهم إيّايَّ ظليمًا أو ظبية، فنجوت من «بجيلة» كالمذعور المجنون الذي فقد عقله من شدَّة سرعتي وهربي وطلبهم إياي. ثم يصف نفسه فيقول إني عاري الساقين وظهرت عروق ذراعيَّ، فأنا أدلج الليل الممطر والمظلم؛ يعني أنه ذو عزم وقوة وجرأة، ثم شبَّه شَعرعدوِّه الذي يلحق به -وقد ذكره في بيت سابق- بأنه شَعرٌ كالرمل الذي تلبَّد وصلُب من كثرة ما سار عليه النامون، ويحقِّره بأنه صاحب ثُلَّتين من الغنم .

وحذا الشنفرى حذو تأبَّط شرًا في أشعاره من جهة إيراد الغريب، فامتاز ر بأسلوبٍ خشنٍ في لفظه الذي يمثل الحياة البدوية الجاهلية أصدق تمثيل، يقول:

(١) ديوان تأبط شرًا: مصدر سابق، ص ٥٠.

ونــعــلٍ كــاشــلاء الــسُّــمــانَــى تـركـتـهـا

علـى جـنـب مــور كـالـنـحـيـزة اغـبـرا

أُمَــشّـــي بــاطــراف الحَــمـــاطِ وتـــارةً

يـنـفِّـضُ رجلي بُسبُطا فعَصَنصرا [1]

في البيت الأول يقول إنه ترك حذاءه المغبرَّ عند الهرب كأشلاء طيور السُّمانى على قارعة الطريق، ومن ثمَّ تمشَّى بأطراف كروم الحماط (ثمر يشبه التين)، ثمَّ نفَّض رجليه في جبلي بسبط وعصَنصَر في ديار سلامان بن مفرج.

وامتاز بعض الصعاليك في شعرهم بالفطرة، مثل «أبو خراش الهذلي» فهو مثالٌ صادقٌ في لفظه للشعراء الذين عاشوا حياة البيد فألفوها وعرفوها. فكان شعره يصدر بعفوية الصحراء دون تزيين أو تأنُّق، بل جاء غريبًا خشنًا، سريعًا كحياته، صلبًا كأيامه. يقول:

رَفَـونـــي وقــالـــوا يــا خـويـلـدُ لا تُــرَعْ

فـقـلـتُ وأنــكــرتُ الــوجــوهَ هــمُ هــمُ

غــالَــيْــتُ ســبَّـــاقَ الـــذُّريـــسِ كـانـمـا

تــزعــزعُــه مـــومٌ مـــن الـــورد مُـــردمُ

فـوالـلــه مــا ربـــداءُ أو عــلــجُ عـانـةٍ

اقـــبُّ ومـــا أن تـيـسُ ربـــلٍ مصـمَّـم

وبـــثّـــث حـــبـــالٌ فـــي مـــرادٍ يـــرودُه

فـــاخـــطـــاه مـــنـــهـــا كـــفـــافٌ مُـــحَـــزَّمُ

كـــأنَّ المُـــلاءَ المحـــضَ خـلـفَ ذراعــه

صـــراحـــيُّـــهُ والآخـــنـــيُّ الـــمُـــتَـــحَّـــم

أُوائـــــلُ بـــالـــشـــدِّ الـــذَّلـــيـــقِ وحــثــنــي

لـدى المتنِ مشبـوحُ الـذراعـين خَـلْـجَـم [2]

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٥٠- ٥١ .

(٢) الأغاني: ج ٢١، مصدر سابق، ص ١٣٧. وانظر: ديوان الهذليين: مصدر سابق، ص ١٤٤- ١٤٧ .

ويستثنى من صفة الإغراب في شعره بصورة كبيرة، عروة بن الورد، فقد كان أقلَّ الصعاليك إغرابًا من الناحية اللغوية، لأنه كان يقوم في حركتهم بدور «الزعيم الشعبي أو صاحب المذهب الذي يدعو الجماهير إلى اعتناق مذهبه، فكان طبيعيًّا أن يتبسَّط في الحديث إلى جماهيره باللغة التي يألفونها، ومن ناحيةٍ أخرى لم يكن عروة بالصعلوك الذي اعتزل مجتمعه، وعاش بين حيوان الصحراء ووحشها، كما كان يفعل غيره من الصعاليك، وإنما كان إنسانًا بكلِّ ما في الإنسانية من معانٍ، يحرص على الاتصال بمجتمعه الإنساني، والعمل من أجله»[1]. لقد كان عروة بن الورد أبًا للصعاليك، وعليه أن يخاطب الجماهير بلغة يفهمها الجميع، ولأنه لم يعتزل مجتمعه، ولم يعش في الصحراء، فقد جاء أسلوبه شعبيًّا سهل اللفظ - بالقياس إلى شعر الصعاليك - وواضح المعنى قريب التعبير لا تكليف فيه ولا تنميق بصورةٍ أقلَّ من كلِّ الصعاليك الآخرين.

لقد افتقر الشاعر الصعلوك لسعة الوقت أو الاستقرار لكي يتأنَّق في شعره، بل إنَّ واقع حياته هو الذي لم يسمح له بهذا، فالصعلوك متنقل دائمًا، هاربٌ لا يتوافر لديه الوقت أو الاستقرار أو الصفاء الذهنيُّ لإعمال فكره في تأنيق الشعر، يقول السُّليك بن السلكة ليوصل خبرًا لرفيقين له وهو يعدو بسرعة:

يـا صـاحـبـيَّ ألا لا حـيَّ بـالـوادي
إلا عـبـيـدٌ وآمٍ بـيـنَ أذوادِ
أتـنـظُـرانِ قـلـيـلاً رَيْـثَ غَـفـلـتِـهِـمْ
أم تَـغْـدُوان فـإنَّ الـرِّيـحَ لـلـعـادي[2]

وهذا لا ينفي وجود أشعار للصعاليك فيها التفنُّن في القول ولكنها قليلة، ونمثل لهذا بقصيدةٍ لتأبَّط شرًّا قالها بعد أن نجا من أعدائه «لحيان»، وعندما عاد إلى قومه قال:

(١) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ٣١٠ .

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط ٦، قدم له: الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: الشيخ محمد عبدالمنعم العريان، دار إحياء العلوم: بيروت ١٩٩٧، ص ٢٣٦ .

فــذاك قــريــعُ الــدَّهــرِ مــا عــاشَ حُــوَّلٌ

إذا سُــدَّ مــنــه مِــنْــخَــرٌ جــاشَ مــنــخــرُ

أقــــولُ لِـلِـحْـيــانٍ وقــد صَــفِــرَتْ لـهـم

وِطــابــي ويــومــي ضَـيِّـقُ الجُــحْــرِ مُـعْـوِرُ

هــمــا خُــطَّــتــا إمَّـــا إســـارٌ ومِــنَّـــةٌ

وإمـــا دمٌ والــقــتــلُ بــالحُــرِّ أجــدرُ [١]

وقد تميَّز شعر الصعاليك بخاصية بارزة هي الدِّقة في التعبير، التي تمثل مظهرًا من مظاهر الصراحة والواقعية، ويمكننا ملاحظة هذه الدقة في الأرقام وتحديد الأماكن وتحديد اللفظ المعبر بدقة. يقول تأبَّط شرًا:

ألا تــلــكُــمــا عِــرســي مــنــيــعــةُ ضُــمِّــنــت

مــن الــلــه إثــمًــا مُــسْــتَــسِــرًّا وعــالِــنــا

تــقــول تــركــت صــاحــبًــا لــك ضــائــعًــا

وجــئــت إلــيــنــا فــارقًــا مــتــبــاطــنــا

إذا مـــا تـــركـــت صـــاحـــبـــي لـــثـــلاثـــةٍ

أو اثــنــيــن مــثــلــيــنــا فــلا أبــتُ آمــنًــا [٢]

ومثال الدقة في تحديد الموقع الجغرافي قول الأعلم الهذلي:

فــلــســت لحــاصــنٍ إنْ لـــم تـــرونـــي

بــبــطــن ضــريــحــة ذات الــنِّــجــال

وامـــــي قـــيـــنـــةُ إن لـــم تـــرونـــي

بــعــورش وســط عــرعــرهــا الــطــوال [٣]

(١) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ٣٣ – ٣٤ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٣-١٠٤.

(٣) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

وإلى جانب هذه الدقة في تحديد الموقع الجغرافي نجد الدقة في اللفظ الذي يحدد التعبير الدقيق والذي يحدد بدوره مدلول العبارة. يقول أبو خراش الهذلي:

فلما رأينَ الشمسَ صارت كأنها

فُوَيقَ البضيع في الشعاع خميلُ[1]

ولم يحرص الشاعر الصعلوك على التَّصريع لأنه كان ثائرًا على مجتمعه وتقاليده بشكلٍ عامٍّ بما فيها الصِّلات الفنية والشعرية، فلم يبدأ شعره بالتصريع، فضلاً عن أنه مشغولٌ بتدبير شؤون حياته الجديدة، ثمّ إنَّ شعر الصعاليك في أغلبه مقطعاتٌ، والتصريع يكون غالبًا في القصائد الطوال، ولعلهم قالوها ولم تصل إلينا لضعف اتصالهم بالرواة، أو لعدم الاهتمام من جامعي الشعر. أما القصائد مصرَّعة المطالع فأشهرها قصيدة الشنفرى «التائيَّة» ومطلعها:

الا أمُّ عمروٍ اجمعتْ فاستقلتِ

وما ودعتْ جيرانها إذ تولتِ[2]

وقصيدة تأبَّط شرًا «القافيَّة» ومطلعها:

يا عيدُ ما لكَ من شوقٍ وإيراقِ

ومرِّ طيفٍ على الأهوال طرّاقِ[3]

وقصيدة عروة «الرائيَّة» ومطلعها:

اقلي عليَّ اللومَ يا ابنةَ منذرِ

ونامي فإنْ لم تشتهي النومَ فاسهري[4]

وفي أشعار الصعاليك أبياتٌ استغنت بنفسها، وتضمنَّت الحكمة أو المثل، وعبَّرت عن معانٍ جميلةٍ صادقة، نابعةٍ من واقع حياة الصعلوك كقول تأبَّط شرًا:

---

(١) ديوان الهذليين: ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١١٩ .

(٢) شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٣٦.

(٣) ديوان تأبط شرًا، مصدر سابق، ص ٤٧ وما بعدها.

(٤) ابن السكيت، شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤١ وما بعدها.

هـمـا خـطـتـا إمــا اســار ومـنّـة

وإمــا دمٌ والـقـتـلُ بـالحـرِّ أجــدرُ [1]

أو قوله:

ومــن يُــغْــرَ بــالاعــداء لا بــدَّ انّــه

سَيَلْقَى بهم من مَصْرَعِ الموتِ مَصْرَعا [2]

ويقول أبو خراش الهذلي:

حـمـدتُ إلـهـي بَـعْـدَ عــروة إذْ نَجـا

خـراشٌ وبعضُ الشرِّ اهـونُ من بعضِ [3]

لقد كانت معاني هذه الأبيات معاني جاهليةً بدوية، تدور في أغلبها حول الصراع والقتال، أي أنها تمثل الجزء الأكبر من حياة الصعاليك، وهي شديدة الاتصال بوقائع هذه الحياة.

وهكذا كانت القصيدة عند الشعراء الصعاليك سائرةً على نظام المقطعات في أغلب شعرهم، وهذا يعني أن القصيدة الواحدة لم تكن - لقصرها - تتناول أكثر من موضوع واحد، وتخلو من المطلع الغزليِّ لأنهم اتَّسموا غالبًا بالإخلاص لزوجاتهم، أو المطلَع الطلليِّ لأنهم كانوا هم الراحلين عن زوجاتهم بشكلٍ اضطراري، وخلت قصائدهم من التصريع، فلا وقت لديهم للتنميق أو حتى التجويد، ولقد حفلت هذه الأشعار بالغريب الذي كان عفويًا لأنه استقى العفوية من حياتهم اليومية.

وكانت أشعار الصعاليك مثالاً صادقًا في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بعفويةٍ دون اهتمام أو تزيينٍ أو تأنُّق، إنما جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة

---

(١) ديوان تأبط شرًا: مصدر سابق، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٣) ديوان الهذليين: مصدر سابق، ص ١٥٧. وانظر: ديوان الحماسة لأبي تمام، مصدر سابق، ص ٢٢٣. وانظر أيضًا: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص ٤٤٥.

صادقة لقساوة حياتهم، وصلبًا كصلابة أيامهم، جسَّدوا فيه نظرتهم ورؤيتهم للحياة والحرية، وبيَّنوا فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعةٍ وإقدامٍ ووفاءٍ وبطولة، وحمّلوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بذورًا أوليَّة للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتًا أوليًا للانتفاضة على السلطة القَبَليَّة ولاحقًا على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية. لقد تناول شعر الصعاليك على قلَّته النسبية موضوعاتٍ كثيرةً منها: أحاديث المغامرات والتشرُّد والفرار والصمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرفاق، كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وشعر المراقب والتَّوعُّد والتهديد ووصف الأسلحة؛ وتميَّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية وهي بإيجاز: أن شعرهم شعر مقطعاتٍ ويتسِّم بالوحدة الموضوعية والتخلص من المقدمة الطللية وعدم الحرص على التصريع والتحلل من الشخصية القبلية، كما اتسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي[1] .

وقد دار شعر الصعاليك حول عدد من المواضيع الرئيسية أهمها :

أ - الخروج على صوت القبيلة الجماعي وبروز الصوت الفردي

لقد سعى الصعلوك للحرية مضطرًا ووجدها في الهروب إلى الصحراء، ولم يخترها بملء إرادته، ولم يشأ أن يعيش وحيدًا، فاتخذ له أهلاً ونسبًا «جديدين»، ومن ضمن أولئك الأهل الجدد وحوش البرِّيَّة والصحراء وطيورها، وتمسك بهذا

---

(١) انظر:أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٠٧. وانظر أيضًا: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧٦ وما بعدها. وانظر كذلك: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٩ ، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها .

النسب وبهؤلاء الأهل بشدَّة، وفضَّل العيش في جماعة أو في القبيلة التي حمته وأجارته، وخرج من نسب الدم إلى نسب المبادىء الجديدة التي ارتضاها، ومنها الخروج على صوت القبيلة، فالشاعر الصعلوك كان يكثر في شعره من الصوت الفردي (الأنا)، أما الصوت الجماعيُّ (النحن) فينصرف إلى جماعته من الصعاليك لا إلى قبيلته، وبعد ذلك نجده يفصح عن قومه المختارين، وكأنه يباهي بهم قومه، يقول الشنفرى في قصيدته الشهير المعروفة بـ «لاميَّة العرب»:

ولـي دونـكـم أهـلـون سـيـد عـمـلَّسٌ
وأرقـطُ زهـلـولٌ وعـرفـاء جـيـألُ
هـم الأهـلُ لا مـسـتـودع الـسـر ذائـعٌ
لـديـهـم ولا الجـانـي بمـا جـرّ يـخـذل
وإنـي كـفـانـي فـقـد مـن لـيـس جـازيًـا
بـحـسـنـى، ولا فـي قـربـه مـتـعـلـلُ
ثـلاثـة أصـحـاب: فـؤادٌ مـشـيـعٌ
وأبـيـضُ إصـلـيـتٌ وصـفـراءُ عـيـطل[1]

فالشاعر هنا يخرج من جلد قبيلته، أو يخرجها من جلده مثلما أخرجته، ولا يقيم قدرًا لعلاقة الدم والنسب، فهو لا يقر بخلع قبيلته له، بل يعلن أنه هو الذي يرفضها ويخلعها، ويعلن أنه يفضل قومًا آخرين على قومه. وأنهم وإن خلعوه وتبرأوا منه، فلن يعيش الصعلوك وحيدًا، بل إنه اتَّخذ أهلاً ونسبًا جديدين، من وحوش البرية والصحراء وطيورها، وكان شديد التمسُّك بهذا النسب وبهؤلاء الأهل، وأنه يعيش في جماعةٍ أو في القبيلة التي حمته وأجارته، وقد خرج من نسب الدم إلى نسب أهله الجدد الذين ارتضاهم، وصاروا موضع تقديره لأنهم أجاروه ونصروه، فاتخذهم أهلاً بدلاً من أهله وعشيرةً بدلاً من عشيرته، وأنس بوحوش الصحراء وأنست به، واستبدل معاشرة الحيوان بمعاشرة الإنسان. وهكذا نجد الشاعر يوجه

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٥ – ٦٦ .

شعره إلى مدح مجتمعه الجديد والفخر به، وكرَّس بذلك قطع العلاقة الفنية المتمثلة في الشعر بين الشاعر الصعلوك وقبيلته بعد انقطاع العلاقة الاجتماعية بينهما.

وقد كانت الوحدة القبلية بمثابة «قانون» القبيلة ونظامها، وكان لا بدَّ من وجود خارجين على هذا القانون ومتمردِّين عليه، وذلك من باب حتمية الاختلاف والتمايز بين بني البشر، فكان هؤلاء الصعاليك هم أول الخارجين، وقد مثلوا الصوت الفرديَّ في العصر الجاهليِّ خير تمثيل؛ بل إنهم كانوا صوت «المعارضة» الثائر على مبادئ مجتمعاتهم، والرافض للانضواء تحت راية القبيلة، فهذا الشنفرى يقول:

اقـيـمـوا بـنـي أمـي صـدور مـطـيكم
فـإنـي إلـى قـومٍ سـواكـم لأمـيـلُ

ب - الثورة على التقسيم الطبقي للمجتمع القبلي الجاهلي

ثار الشعراء الصعاليك على التقسيم الطبقي للمجتمع القبلي ورأوا فيه حكمًا متعسِّفًا، وأبدوا اعتدادًا وتمسُّكًا كبيرين بمبادئهم الجديدة، واتخذوا أحكامهم على الفرد من خلال تقدير صفاته الشخصية وسماته الخلقية والنفسية، وليس من أجل نسبه أو قبيلته. وقد كانت وحدة القبيلة في الجاهلية هي «وحدة الدم»، وكان التقسيم الطبقيُّ يلقي عبئًا ثقيلاً ومعاناة شديدة على الطبقة الثانية والطبقة الثالثة التي هي طبقة الموالي وأسرى الحروب، مما جعل أفراد هاتين الطبقتين يعبرون عن سخطهم على هذا التقسيم الظالم ويثورون عليه، لمَّا رأوه يحمِّل الفرد إثم أن يكون أبوه مولى، أو أن تكون أمه غريبةً أو سوداء، لذلك كان التمييز الاجتماعيُّ أحد الأسباب الرئيسية التي أدَّت إلى حدوث ظاهرة الصعلكة، وهذا ما جسَّده قول عروة بن الورد:

فـهـم عـيَّـرونـي أنَّ أمِّـي غـريـبـةٌ
وهـل فـي كـريمٍ مـاجـدٍ مـا يُـعـيَّـرُ[1]

---

(١) ديوان عروة بن الورد: مصدر سابق، ص ٤٠. وانظر: ابن السكيت، شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٦٥.

وقد عانى عروة مثل كثيرين غيره آثار هذه العقدة النفسية، فقد كانت عقوبةً مفروضةً لا بدَّ منها، ولا يد له فيها، وكان لها صدىً عالٍ في شعره حيث يقول:

وما بِيَ من عارٍ إخالُ عَلِمْتُه
سوى أنَّ أخوالي إذا نُسبوا نَهْدُ
إذا ما أردتُ المجدَ قصَّرَ مَجْدُهمْ
فأعيا عليَّ أن يقاربَني المجدُ [1]

ومن الناحية الاقتصادية، فقد وجد في القبيلة طبقتان رئيسيتان كبيرتان، هما طبقة الأثرياء وطبقة الفقراء المعوزين. وبسبب الظلم الاقتصاديِّ كان لا بد للفقراء الصعاليك من الإغارة على أموال الأثرياء، يقول تأبَّط شرًّا:

ويومًا على أهلِ المواشي وتارةً
لأهلِ ركيبٍ ذي ثَميلٍ وسُنْبُلِ [2]

وبما أن الهوَّة كانت واسعةً بين هاتين الطبقتين، فقد قاسى الفقراء آلام الجوع والفقر والهوان النفسي، ووأد بعض الأعراب بناتهم خشية الفقر[3]، وكان الفقير أدنى الناس وأهونهم مهما يكن حسبه، فيبتعد عنه الأقربون وتحتقره زوجته، ويقهره أصغر الناس، بعكس الغني، الذي يغطي غناه جميع معايبه، يقول عروة :

ذريني للغنى أسعى فإنّي
رأيتُ النّاسَ شَرُّهُمُ الفقيرُ
وأهْوَنُهمْ وأحقَرُهمْ لديْهِمْ
وإنْ أمسى لَهُ حَسَبٌ وخِيرُ
ويُقصَى في النّديِّ وتَزْدَريه
حَليلتُهُ ويَنْهَرُه الصغيرُ

(١) المصدر نفسه: ص ٢٦. وانظر: ابن السكيت، شعر عروة بن الورد، المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٢) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣) ورد ذلك في القرآن الكريم، سورة النحل: الآيات ٥٧- ٥٩، وانظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ٥٤٤ .

وتلقى ذا الغِنَى ولَهُ جَلالٌ
يكادُ فؤادُ لاقِيهِ يطيرُ
قليلٌ ذنبُهُ والذنبُ جَمٌّ
ولكنَّ الغِنَى رَبٌّ غفورُ [1]

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا كله، أنّ فرَّ هؤلاء الصعاليك من المجتمع النظامي، ليقيموا بأنفسهم «مجتمعًا فوضويًّا»، شريعته «القوَّة»، ووسيلته «الغزو والإغارة»، وهدفه «السلب والنهب». ووجدوا في الصحراء الفسيحة الواسعة، التي لا يستطيع قانونٌ أن يخترق نطاقها، وتتعذر السيطرة عليها، مكانًا مثاليًّا لنشاطهم، فاتَّخذوها مسرحًا لعملياتهم، وأقاموا في أرجائها الواسعة « دولتهم » وعاشوا حياة حرَّة متمردَّة، تسودها العدالة الاجتماعية، وتتكافأ فيها فرص العيش أمام الجميع، وللحقِّ فقد كان كثيرٌ من سمات هذه الحياة مشتركةً بين الصعاليك وقبائلهم، ولكن الصعاليك انفردوا بمنزع يطبِّق العدالة والمساواة الاقتصادية على أساسٍ غير قبلي، كما مارسوا حريةً اجتماعيةً واسعةً ومستقلةً وخاصةً بهم .

ج - التنظير لمبادئ العدالة والدعوة إليها

كانت انتفاضة الصعاليك ثورةً على الظلم الذي يعانونه، وشكلاً من أشكال الانتفاضة الشعبية، وضع قادتها و «المنظرون» لها المبادئ والأهداف والسبل التي تقود إلى تحقيق أهدافهم، وبالتالي فإنهم كانوا معنيين بالدرجة الأولى بتبرير حركتهم المعادية لأقوامهم، والمناقضة لنواميس مجتمعهم، ومن هذا المنطلق نجد عمرو بن براقة يقول:

وكنت إذا قومٌ غزوني غزوتهم
فهل أنا في ذا، يال همدان ظالمُ

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٣.

فلا صلحَ حتى تقدعَ الخيلُ بالقنا
وتضرب بالبيض الخفاف الجماجمُ [١]

فهو إنَّما يغزو ردًّا لشرفه وكرامته، ويضع الشروط للصلح، ولكنها شروط القوة المفروضة بالقنا والسيف. لقد رسم الصعاليك سبيلاً يضمن لهم موتًا كريمًا أو حياة كريمة، ويحذرون من يرضى بالهوان ويقصّر عن السعي في سبيل تحقيق كفايته، يقول عروة:

إذا المرءُ لم يطلبْ مَعاشًا لنفسِهِ
شكا الفقرَ أو لامَ الصَّديقَ، فأكْثَرا
وصارَ على الأدنَينَ كلًّا، وأوشكتْ
صِلاتُ ذوي القُربَى له أنْ تَنَكَّرا [٢]

وقد وجدت دعوة عروة آذانًا صاغية من فقراء كثيرين يريدون تحسين ظروفهم المعيشية، ويسعون لدحر الظلم عن أنفسهم، ومن أنصارٍ مخلصين لهذه الدعوة بين أولئك الفقراء المستضعفين، الذين أجهدهم الفقر وأهزلهم الجوع، وأذلَّتهم الأوضاع الاجتماعية، وسُدَّت الحياة في وجوههم سبل العيش الكريم، فالتفَّت حوله طوائف من الصعاليك[٣]، يؤكِّد عروة هذا المعنى فيقول:

فقلتُ له ألا احيَ وأنتَ حُرٌّ
ستشبعُ في حياتكَ أو تموتُ [٤]

ويقول أيضًا:

فسِرْ في بلادِ اللهِ والتمسِ الغِنى
تَعِشْ ذا يسارٍ أو تموتَ فتُعذَرا [٥]

---

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق. وانظر: الأمالي للقالي، ج٢، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٢) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٨٧، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٤ .

(٣) الأغاني: مصدر سابق، ج٣، ص ٥٢ وما بعدها. وانظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها .

(٤) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، ص ٧٨، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٢١ .

(٥) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، مصدر سابق، ص ٨٨ .

د - غرابة بعض المواضيع الشعرية

إن المتابع لأشعار الصعاليك يرى فيها صدقًا، ولكن هناك مبالغة في تصوير المشاهد الخيالية، كالصراع مع الغول أو السعالي، ولعلَّ مثل هذه الأشعار منبثقةٌ عن انفعالات داخلية تخفي وراءها شعورًا شديدًا بالمرارة والخيبة والخواء، وعلى أية حال «يبقى شعر الصعاليك لونًا مختلفًا من الشعر يتناول الأحاسيس والنوازع المتباينة، تارة يقترب من شعر الطبيعة لأنه يصور عالمها الوحشي بحيوانه ونباته وخوارقه، وأخرى نراه تنديدًا وهجاءً (متأدِّبًا) لقبائلهم المتخلية عنهم»، ونعرض هنا لأبياتٍ قالها تأبط شرًّا في صراعه مع الغول، وقيامه بمغامرةٍ غريبةٍ ينفرد بها عن مجايليه من الصعاليك، تتلخص في أنه خرج في إحدى غاراته، وكانت ليلةً شديدة الظلام، والرعد، والبرق، فاضطرَّ إلى المبيت في مكانٍ يُقال له «رحى بطان»، وإذ بالغول تعترضهُ وتراوغه، فيعاركها، ويضربها بسيفه حتى يقتلها، ولكنه من شدَّة المفاجأة ظل متكئًا عليها حتى الصباح، وهو يروي تفاصيل هذه المغامرة الغريبة:

ألا مَــــنْ مُـبـلـغٌ فـتـيـانَ فَـهْـمٍ
بمـا لاقَـيـتُ عـنـدَ رَحَـى بِـطـانِ

وإنـي قـد لـقـيـتُ الـغـولَ تـهـوي
بِسُهـبٍ كالصَّحيفةِ صَحْصَحانِ

فـقـلـت لـهـا: كـلانـا نـضـو أيـنٍ
أخُـو سـفَـرٍ، فـخـلِّـي لـي مَكـانـي

فَـشَـدَّتْ شَـدَّةً نـحـوي فـاهْـوَى
لـهـا كَـفِّـي بمَـصـقـولٍ يمـانـي

فـاضـربُـهـا بـلا دَهَـشٍ، فـخَـرَّتْ
صـريـعًـا لـلـيَـدَيْـنِ ولـلـجِـران

فـقـالـت: عُـدْ، فـقـلْـتُ لـهـا رُوَيـدًا
مَـكـانـكِ إنـنـي ثَـبْـتُ الجـنـانِ

فلم انفكَّ مُتَّكِئًا عليها

لأنظرَ مُصْبِحًا ماذا أتاني

إذا عينانِ في رأسٍ قبيحٍ

كرأس الهرِّ مشقوقِ اللسانِ

وساقا مُخْدَجٍ، وشَواةُ كلبٍ

وثوبٌ من عَبَاءٍ أو شنانِ[1]

بل إنَّ تأبطَّ شرًّا ادَّعى في قصيدةٍ ينسبها إليه أبو العلاء المعري، أنه نكح الغول، فقد تخطَّى هنا مسألة قتلها إلى تمكنّه من معاشرتها، وقد جاء في رسالة الغفران على لسان تأبط شرًّا: «لقد كنّا في الجاهلية نتقوَّل ونتخرَّص، فما جاءك عنّا مما ينكره المعقول، فإنه من الأكاذيب»[2]. ثم روى الشعر المنسوب إليه، وهو: «أنا الذي نكح الغيلان في بلدٍ ما طلَّ فيه سماكيٌّ ولا جادا». وقد جاء في المفصل في تاريخ العرب: «وقد كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب يعتقدون بالجن، وقد تصورُّوهم مثلهم، قبائل وعشائر، لهم ملوكٌ وسادات، فما كانوا يروونه عنهم وعن اتصالهم بهم، يمثل حقيقةً في نظرهم، وما كان يضعه الوضّاعون من شعرٍ على ألسنتهم، يُقبل ويُصدق عندهم، ويُسمع إليه بتلهف، ولا سيما القسم الغريب منه، إذ كانوا يتلذذون بسماعه، ويذكر معه في العادة قصصٌ لشرح المناسبة التي قيل فيها الشعر، على طريقتهم في رواية أخبار «الأيام»، فالقصص المتعلّق بأخبار الجنِّ بابٌ من أبواب التسلية التي كان يتسلّى بها أهل الجاهلية، بل بقي من القصص المستملح المطلوب سماعه حتى اليوم»[3]، يقول تأبطَّ شرًّا :

أنا الذي نَكَحَ الغيلانَ في بَلَدٍ

ما طلَّ فيه سماكيُّ ولا جادا

(١) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ١٠٦.

(٢) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ط ١١، دار المعارف: القاهرة ٢٠٠٨، ص ٣٥٩.

(٣) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٩ ص ٣٩٠ .

فـي حـيـثُ لا يَـغـمِـتُ الـغـادي عـمـايـتَـه

ولا الـظـلـيـمُ بـه يـبـغـي تِـهـبُّـادا

وقـد لَـهَـوْتُ بمـصـقـولٍ عَـوارِضُـهـا

بِـكْـرٌ تُـنـازِعُـنـي كـأسًـا وعِـنـقـادا

ثـم انْـقَـضَـى عـصـرُهـا عـنـي واعـقَـبَـه

عـصـرُ المشـيـبِ فـقـلْ فـي صـالـحٍ بـادا[1]

أما الشاعر أبو الغول الطهوي فقد وصف الغول وصفًا دقيقًا وجعلها ملقِيةً على جسمها عطافًا ومئزرًا، ووصف ساعديها ورجليها ورأسها وبطنها وثدييها وصدرها، فقال :

فـمـن لامـنـي فـيـهـا فـواجَـهَ مِـثـلَـهـا

عـلـى غـرَّةٍ ألـقـتْ عـطـافًـا ومـئـزرا

لـهـا سـاعِـدا غـولٍ ورِجْـلا نـعـامـةٍ

ورأسٌ كـمِـسـحـاة الـيـهـوديِّ أزعـرا

وبـطـنٌ كـأثـنـاءِ المـزادةِ رفِّـعَـتْ

جَـوانِـبُـه أعـكـانَـه فـتَـكـسَّـرا

وثـديـانِ كـالخُـرجَـيْنِ نـيـطـتْ عُـراهـمـا

إلـى جُـؤجـؤٍ جـانـي الـتَّـرائـبِ أزوَرا[2]

كما اعتقد الشعراء الصعاليك بالجن، في حالة تشبه الهذيان، تتملكُهم وتجعلهم يستحضرون المخلوقات الشيطانية، فوضْعُهم في ظلمة الليل الحالكة وضعٌ يؤدِّي إلى ما يشبه الجنون أو الجنون نفسه، وهم وإن كانوا رابطي الجأش في معايشة هذا الوضع، إلا أنهم لا بدَّ لهم من عكس ما يعتقدونه في أشعارهم،

---

(١) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، مصدر سابق، ص ٣٥٩.

(٢) الجاحظ: الحيوان، ط ٣، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي: بيروت ١٩٦٩، ج ٦، ص ١٩٦ – ١٩٧.

فبعد الغول نراهم يذكرون الجنَّ وكأنه شيءٌ طبيعيٌّ رأوه، فهذا تأبَّط شرًّا قد رأى الجنَّ حول ناره، وقد دعاهم للطعام فرفضوا وقالوا نحسد الإنس الطعاما، وتنسب هذه الأبيات إلى شمر بن الحارث الضبي[1] :

وناارٍ قد حَضأتُ بُعَيْدَ هدءٍ
بدارٍ لا أريدُ بها مُقاما

سوى تحليل راحلةٍ وعَينٍ
أكالئُها مخافةَ أنْ تناما

أتَوْا ناري فقلتُ مَنونَ قالوا
سَراةُ الجنِّ قلتُ عِموا ظلاما

فقلتُ إلى الطعام فقالَ منهمْ
زعيمٌ نحسُدُ الإنسَ الطعاما[2]

٥- الدعوة إلى التحرر من المسلمات والخرافات

برغم أنَّ الصعاليك تعرَّضوا في شعرهم لأشياء خرافية أو شبه خرافية، كالغول والسعالي والجن، كما رأينا في الفقرة السابقة، بسببٍ من عزلتهم الشديدة والدائمة في الصحراء؛ إلا أنَّ الصعاليك رأوا أن أولى خطوات التحرُّر، هي تحرير العقل من المسلمات والخرافات التي تمنعه من التفكير والإبداع، وهي مسلمات وخرافات تعتنقها قبائلٌ تمرَّد الصعاليك عليها ورفضوها وخلعتهم فخلعوها، لذلك فقد رفض الصعاليك هذه المسلمات والخرافات، وجعلوا من رفضهم لها دعوة صريحة وقوية إلى نبذها عند غيرهم أيضًا، ومثال هذه الخرافات والأساطير ما زعمه اليهود من أن من دخل خيبر، فعليه أن يزحف على يديه وبطنه، وأن ينهق

---

(١) انظر: المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٧٢٥ .وانظر أيضًا: الجاحظ: الحيوان، ج ٦، ص ١٩٦ – ١٩٧.

(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق. وانظر: ديوان تأبط شرا: مصدر سابق، ص ٩٧.

عشر مراتٍ كما ينهق الحمار، كيلا تصيبه حمّاها المشهورة فيموت. لكن عروة بن الورد كان ذا عزيمةٍ قويةٍ وعقلٍ راجحٍ، جعلاه يرفض مثل هذه الخرافات، لأنها لم تعدُ كونها أسلوبًا لتنبيه أهل خيبر أن غريبًا قد دخل إلى حصنهم، فضلاً عن أنه لم يرَ فيها إلا دجلاً وخبثًا من اليهود ليهينوا كلَّ داخل إلى حصنهم ويجعلوه موضعًا لسخريتهم وتهكمهم، وإن ألبسوا ذلك بطابع جدّيٍّ وربما دينيّ، فقال عروة رافضًا هذه الخرافة :

وقالوا اخْبُ وانهقْ لا تضيرُك خيبرٌ
وذلك من دين اليهود ولوعُ

لعمري لئن عشَّرتُ من خشية الرَّدى
نهاقَ الحمير إنني لجزوعُ

فلا وألَتْ تلك النفوسُ ولا اتَّتْ
على روضة الأجداد وهي جميعُ

فكيف وقد نكَّيتُ واشتدَّ جانبي
سُلَيْمَى، وعندي سامعٌ ومطيعُ

لسانٌ وسيفٌ صارمٌ، وحفيظةٌ
ورأيٌ لآراءِ الرجالِ صَروعُ [1]

وبذلك ارتفع عروة بعقله ورفض هذا الدجل، مدللاً على أن أغلب أفكار جماعة الصعاليك جديرةٌ بالتقدير والاحترام .

و- التفنُّن في وصف حياة المنفى

وصف الشعراء الصعاليك منافيهم، وهي الصحراء غالبًا، بمتاهاتها وجدبها ووحشها، وصفًا دقيقًا وصوروا مشاهدها اليومية، لأنها صارت مقرَّهم الأبديَّ والإجباري، فالفرد المخلوع من قبيلته المطرود من حماها يجد نفسه أمام مشكلةٍ

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص٧٠ – ٧١. وانظر: ديوان عروة بن الورد: مصدر سابق، ص ٤٦.

خطرة، جعلته مكشوفًا من كل حمايةٍ ومجردًا من السكن، ولم يعد أمامه إلا الفرار إلى الصحراء ليلاقي مصيره في البادية القاسية فقيرًا ومنفردًا، وفي حالة أخرى أن يلجأ إلى من يحميه ويعيش في جواره، ومن هنا كانت نشأة قانون آخر من قوانين المجتمع الجاهلي، وهو «قانون الجوار».[1]

وكثيرًا ما كانت القبيلة المجيرة تغدر بالمستجير. «وحسب هؤلاء المستجيرين هوانًا لنفوسهم أن ديَّتهم كانت نصف ديَّة ابن القبيلة الصريح إذا ما قُتل»[2]، برغم أنه عربيٌّ صريحٌ وحرٌّ؛ وبالتالي فلم يكن أمام الصعلوك من خيارٍ إلا اللجوء للصحراء والقفار، كمنفى إجباري، وعليه أن يحتمل كافة المشاق والأخطار في سبيل الحفاظ على حياته، بل عليه أن يتحول إلى وحشٍ كي يستطيع العيش بين وحوشها وسباعها وضواريها، وهو ما حدث فعلاً، يقول تأبط شرًّا:

يبيت بمغنى الوحش حتى ألفنه
ويصبح لا يحمي لها الدهرَ مرتعا
رأينَ فتىً لا صيدُ وحشٍ يهمُّه
فلو صافحتْ إنسًا لصافحْنَه معا[3]

فالوحوش والضواري قد اطمأنت إليه وألفته لطول مكوثه معها حتى لتكاد تصافحه لو أمكنها أن تصافح إنسانًا، فقد كان من الطبيعيِّ أن يصف الشاعر الصعلوك كلَّ حيوانات البرية التي يراها ليل نهار، فألفها وألفته، وسيرد وصف الذئب وبحثه عن الطعام ومعاناته من شدَّة الجوع، وكذلك وصف القطا وعطشه ووروده إلى الماء، ووصف الأفعى وشدَّة الحرِّ وغير ذلك من من مظاهر البيئة

---

(١) أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٨٥ وما بعدها. انظر: مرزوق بن صنيتان بن تنباك: لجوار في الشعر العربي حتى العصر الأموي،مجلس النشر العلمي: جامعة الكويت ١٩٨٩-١٩٩٠، الحولية الحادية عشرة،الرسالة السبعون،ص ٣٥ وما بعدها.

(٢) انظر: الأغاني للأصفهاني: مصدر سابق، ج٣، ص ٢٠. وانظر أيضًا: محمد إبراهيم حوَر: النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ط٢، مكتبة المكتبة: أبو ظبي ١٩٨٥، ص ٢٩. وانظر كذلك: مرزوق بن صنيتان بن تنباك، مرجع سابق، ص ٣٥ وما بعدها.

(٣) ديوان تأبط شرًا: مصدر سابق، ص ٣٩ .

الصحراوية، في تحليل قصيدة الشنفرى الأزدي (لامية العرب) التي اتخذناها نموذجًا للمشهد الإنساني في حياة الشعراء الصعاليك.

وقد عمد الشعراء الصعاليك إلى وصف أطلالهم والحديث عن ديارهم الجديدة، لا جريًا على تقليدٍ فنيٍّ درج عليه الشعراء كما فعل شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين، عندما وصفوا الأطلال ووقفوا على الديار، وبكوا عليها واستبكوا ووصفوا الحبيبة الراحلة، لكن الشاعر الصعلوك يصف وعورة الأماكن التي يرتادها وخشونتها وقسوتها وانطماس أعلامها، ليفخر بوصوله إليها دون دليل أو هاد يهديه، فهذا تأبَّط شرًّا يقول:

وشِعبٍ كشَلِّ الثوبِ شَكسٍ طريقه
مَجامع صَوحَيه نطاقٌ محاصرُ

به من سيول الصيف بيض أقرها
جُبارٌ، لصُمّ الصخر فيه قراقرُ

تبطنتُه بالقوم لم يهدِني له
دليل ولم يثبت لي النعت خابرُ

به سَمَلاتٌ من مياهٍ قديمةٍ
موارِدُها ما إن لهنّ مصادر [1]

وفي مثل هذا قال عروة بن الورد:

وغبراء مخشيٌّ رداها مخوفةٌ
أخوها بأسباب المنايا مغرّرُ

قطعتُ بها شكَّ الخلاجِ ولم أقلْ
لخيّابةٍ، هيأبةٍ: كيف تأمرُ [2]

(١) ديوان تأبط شرًّا: مصدر سابق، ص ٣٢ .

(٢) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٦٤. ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٣٩ .

ز - الفخر والمدح والهجاء منزعيٌّ لا قبليّ

كان الفخر والمدح والذم عند الشعراء الصعاليك يقوم وفقًا لمنزعهم واتجاههم الجديد، على أساس العصبية المذهبية لا على أساس العصبية القبلية، كما يقوم شعر الفخر لديهم على الفخر بالنفس وعزتها وشدَّة التحمُّل وحفظ الكرامة مهما بلغت المعاناة، وقليلاً ما كان الشاعر الصعلوك يمدح الغير إلا إذا أجاره أحد أو حماه، وكان الشاعر القبليُّ غالبًا ما يفخر بنسبه وحسبه، وكذلك إذا مدح أو هجا، ولكن في مجتمع الصعاليك حلَّت العصبية المذهبية محلَّ العصبية القبلية، ولذلك حرص الشعراء الصعاليك على الفخر بذواتهم وبإمكاناتهم الشخصية وصفاتهم الخلقية، لا بآبائهم وأجدادهم أو قبائلهم. يقول الشنفرى :

واستفُّ تربَ الأرضِ كي لا يرى له
علَيَّ من الفضل امرؤٌ مُتَطوِّلُ
ولولا اجتنابُ الذامِ لم يُلفَ مشربٌ
يُعاشُ به إلا لديَّ ومأكلُ
ولكن نفسًا مُرةً لا تقيمُ بي
على الضَّيمِ إلا ريثما اتحوَّلُ[1]

فالشاعر هنا يفخر بعزة نفسه وشدَّة تحمُّله وحفظه كرامته مهما بلغت معاناته. ويفخر السليك بأنه يفوق في فعاله، برغم لونه وربما دمامته، فعال الوضيِّ من الرجال، وينصح «ابنة الأقوام» أن تعقد صلتها بالصعلوك الضَّروب المقدام، لا الصعلوك النَّؤوم الكسول المتخاذل، لكنه يرسم صورةً بل مشهدًا إنسانيًّا مؤثِّرًا يتلخَّص في ما « تلاقيه خالاته الإماء السود من الضَّيم والهوان، وهو عاجزٌ لفقره عن أن يفعل من أجلهنَّ شيئًا، حتى ليشيب رأسه ممَّا يقاسيه نفسيًّا من أجلهن»[2]، وكانت هذه الحال من الأسباب الأساسية لنشوء حركة الصعاليك :

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٦ .
(٢) يوسف خليف: مرجع سابق، ص ٢٣٠ .

الا عتبت عليّ فصارمتني
واعجبها ذوو اللممِ الطوالِ

فإني يا بنةَ الاقوام اربَى
على فعل الوضيِّ من الرجالِ

فلا تصلي بصعلوكٍ نؤومٍ
إذا امسى يُعدُّ من العيالِ

ولكن كلُّ صعلوكٍ ضَروبٍ
بنصل السيفِ هاماتِ الرجالِ

اشابَ الرَّأسَ انى كلَّ يومٍ
ارَى لي خالةً وسطَ الرِّحالِ

يشُقُّ عليَّ أنْ يلقَيْن ضَيمًا
ويعجِزُ عن تَخَلُّصِهنَّ مالي[1]

لقد فخر الشاعر هنا بنفسه على نحوٍ غير مباشر، من خلال مقارنة نفسه بالصعلوك الخامل الكسول، فإذا به يفوقه شجاعةً وإقدامًا وفي كلِّ شيء. وشبيهٌ بذلك قول تأبَّط شرًّا يفخر بنفسه، فهو سبَّاق لغايات المجد، آمرٌ ناهٍ بين رفاقه، له مكان الصَّدارة، وأنه يتمتَّع بأخلاقٍ عالية، يقول:

سبَّاق غاياتِ مجدٍ في عشيرتهِ
مرجِّع الصَّوتِ هدًا بين أرفاق

حمَّال ألويةٍ شهاد أنديةٍ
قوال مُحكَمة جواب آفاق

فذاك همي وغزوي أستغيث به
إذا استغثت بضافي الرأس نغَّاق

(١) أبو العباس المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ط ٢، تحقيق: جمعة الحسن، دار المعرفة: بيروت٢٠٠٧، ص ٣٤٥ .

لتقرعنّ عليّ السنّ من ندمٍ

إذا تذكرت يومًا بعضَ أخلاقي [1]

فالشاعر هنا لا يستغيث ببني قومه على عادة العرب، ويكتفي بالاعتداد بنفسه. والمدح عند الشاعر الصعلوك قليل، وإذا مدح فإن مدحه منصرفٌ إلى من أجاروه وحموه، أو أن يمتدح من يعجبه من الصعاليك أو ربما يمدح وحوش الصحراء حيث يتخذها مثلاً وقدوةً في الاعتماد على النفس وشدة التحمُّل. ومن مدح المُجيرين قول حاجز الأزدي:

جزى الله خيرًا عن خليعٍ مطرّدٍ

رجالاً حَمَوْه آلَ عمرو بنِ خالدِ

وقد خَذَبتْ عمرو عليّ بعزِّها

وأبنائها من كلِّ أرْوَعَ ماجدِ

اولئك إخواني وجُلُّ عشيرتي

وثروتهم والنصر غير المحارد [2]

وفي باب الهجاء كان الشاعر الصعلوك كريمًا مع قومه الذين خلعوه وتخلّوا عنه، فقليلاً ما نجد الشعراء الصعاليك يهجون أقوامهم، وإن هجوهم فعلى شكل إيماءةٍ عجلى وأبياتٍ قليلة. ولا يسرفون في ذلك الذمِّ ولا يبالغون. ولننظر إلى الشنفرى في هذا البيت كيف يتلطف مع قومه :

وإني كفاني فقدُ من ليس جازيًا

بحسنَى ولا في قربه متعللُ

ثلاثةُ أصحابٍ: فؤادٌ مشيَّعٌ

وأبيضُ إصليتٌ وصفراءُ عَيْطلُ [3]

(١) ديوان تأبط شرًا: مصدر سابق، ص ٥٠ .

(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٣) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٦ .

فالشاعر مقتصدٌ جدًّا في ذمِّ قومه ويكتفي بهذه الإشارة السريعة، رغم شدَّة الأذى الذي لاقاه منهم. وأما الهجاء المفصَّل في شعر الصعاليك، فهو الذي يتناول بالذمِّ، الصعاليك الكسالى ذوي النفوس الدنيئة والهمم القاصرة، الذين يرضون بالفتات وبالذلِّ والهوان، ويخشون الردَّى أو تحمُّل المشاق في سبيل حريتهم، ومرَّت أمثلةٌ شعريةٌ عديدةٌ لهذا الذمِّ أو سمِّها إن شئت، المقارنة بين الصعلوك المقدام والصعلوك الخامل .

ح - نظرة الصعاليك العالية للمرأة :

لم يخلُ شعر الصعاليك من التعرض للمرأة، في صورها المختلفة: فهي المحبوبة والمفارقة والراحلة والصادة، واللائمة، فعرضوا نموذجًا مثاليًا للمرأة المحبوبة، حتى أن وصف بعضهم لجمالها الجسدي جاء عبر أشكال فنية، لا يطولها الإسفاف، واحتفى بعضهم بجمالها الخلقي والنفسي، بوصفه أرفع مستويات الجمال والجاذبية الروحية، وهناك بعضهم الآخر الذي جمع في أشعاره بين جمال الخلقة وجمال الخلق، كقول السليك بن السلكة :

لعمرُ أبيك والأنباءُ تنمي
لنعمَ الجارُ أختُ بني عوارا

من الخَفِراتِ لم تفضخ أخاها
ولم ترفغ لوالِدها شنارا

كأنَّ مَجامِعَ الأردافِ منها
نقًا درَجتْ عليه الرِّيحُ هارا [1]

وعلى خلاف ما كان عليه الأمر في العصر الجاهلي من تعدد الزوجات، حظيت زوجة (الشاعر الصعلوك) بمكانة رفيعة، بوصفها شريكته، التي عليه لها حقوق وعليها واجبات، نظرًا لتعلقه الشديد بامرأته، فتغزل بها وبحسنها وأخلاقها،

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

ولم يعدَّد الزوجات في الأغلب، يقول عروة بن الورد ردًّا على زوجته، حين أزمع الخروج، ليكسب وينفق على جماعته المشرفين على الهلاك، وقد حاولت زوجته أن تثنيه عن ذلك، خوفًا عليه من المخاطر :

دعيني اطوِّفُ في البلاد لعلني
افيدُ غنىً فيه (لذي الحقِّ) مَحْمِلُ
اليس عظيمًا أن تُلِمَّ مُلِمَّةٌ
وليس علينا في (الحقوق) مُعَوَّلُ[1]

وممّا يدلُّ على شدَّة حبِّه وعشقه لها، أنه يتحدَّث عنها حين فارقته، وكأنها حبيبته، وليست امرأته:

عَفَتْ بعدنا من امِّ حسان غَضْوَرُ
وفي الرَّحلِ منها آيةٌ لا تَغَيَّر[2]

وهناك كذلك المرأة التي تشارك الشاعر الصعلوك فضائله من سخاءٍ وجودٍ وإقدامٍ وإطعامٍ للجياع وإعانةٍ للمنكوب، كما كان الحال مع امرأة عروة بن الوردحيث يقول لها :

سلي الطارق المعترَّ يا أمَّ مالكٍ
إذا ما أتاني بين قدري ومجزري
أيُسفرُ وجهي إنه أول القِرَى
وأبذلُ معروفي له دون منكَري[3]

بل إن الشاعر الصعلوك لا يجد ما يشينه من أخذ مشورة امرأته، وأن يعمل بها، كقول عروة بن الورد أيضًا مشاورًا زوجته :

ذريني أُطوِّفُ في البلاد لعلَّني
أُخَلِّيكِ او اغنيكِ عن سوءِ مَحْضَرِ[4]

---

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣ .

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٢ .

ولهذا تبوَّأ الصعلوك مكانةً عاليةً لدى امرأته، لأن المرأة كان من حقها اختيار زوجها، إلا إذا كانت سبيَّةً من سبايا الغزو، حتى أن حقَّ المرأة الجاهلية بلغ حدَّ تزويج نفسها ممن ترغب. مما يجعل من اختيارها صعلوكًا زوجًا لها أمرًا نابعًا من اقتناعٍ به، وبما هو عليه من وضعٍ قد ارتضته هي، كما يتبدَّى في شدَّة غيرتهنَّ عليهم لشدَّة حبِّهنَّ لهم، وفي خشيتهنَّ على حياتهم، على الرغم من علم هؤلاء النسوة مسبقًا بطريقة الحياة المحفوفة بالمخاطر لهؤلاء الصعاليك، يقول تأبَّط شرًّا:

وكـنـتُ اذا مـا هـمـمـتُ اعـتـزمـتُ
وأَحْـــرِ إذا قـلـت أن افـعـلا [1]

ويوجِّه الشنفرى الخطاب لامرأته التي تملَّكها الجزع والخوف من أجله، فيقول لها: ذريني وشأني، وقولي ما تشائين، فإنني متأكِّدٌ أنني سأُحمَل ذات مرَّةٍ في رحلةٍ أبديَّة، لقد كان صوت هاجس الموت للشاعر الجاهلي صوتًا جهيرًا ولغزًا محيِّرًا:

دعـيـنـي وقـولـي بـعـدُ مـا شـئـتِ إنـنـي
سـيُـغـدَى بـنـعـشـي مـــرَّةً فـأُغَـيَّـبُ [2]

٥ - تحليل نماذج شعرية للمشاهد الإنسانية للصعاليك

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلون بصفاتٍ متشابهةٍ بالإضافة للشجاعة والفروسية، فحددوا هذه الصفات العامة للصعلوك بكثير من الفخر والاعتزاز فضلاً عن الدقة والصرامة، وقد وصف حاتم الطائيُّ الصعلوكين الخامل والفاعل، واضعًا الخطوط الدقيقة نفسها التي ذكرها أبو الصعاليك عروة بن الورد، في مشهدٍ إنسانيٍّ مؤثر، فيبدأ بوصف الصعلوك الخامل، ثمَّ يثنِّي بوصف الصعلوك المقدام على سبيل توضيح الفرق بينهما من خلال المقارنة، فيكون ذكر أوصاف الصعلوك الخامل توطئةً لاستدراج الإعجاب بالصعلوك المقدام، يقول حاتم الطائي:

(١) ديوان تأبط شرا: مصدر سابق، ص ٦٠.

(٢) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٢٥ .

ولن يكسِبَ الصعلوكُ حمدًا ولا غِنى

إذا هو لم يركبْ من الأمر مُعظَما

يرى الخَمصَ تعذيبًا وإنْ يلقَ شَبعةً

يبتْ قلبه من قلّة الهمِّ مُهَما

لحى الله صعلوكًا مناه وهمُّه

من العيش أن يلقى لبوسًا ومطعما

ينامُ الضحى حتى إذا ليلُه استوى

تنبُّه مثلوج الفؤاد مورَّما

مقيمًا مع المثرين ليس ببارحٍ

إذا كان جدوى من طعام ومجثِما

ولله صعلوكٌ يساوره همُّه

ويمضي على الأحداث والدهرُ مقدما

فتى طلباتٍ لا يرى الخمصَ ترحةً

ولا شبعةً إنْ نالها عدّ مغنما

إذا ما رأى يومًا مكارمَ أعرَضَتْ

تيمَّمَ كُبراهنّ، ثمَّتَ صمَّما

ترَى رمحَه ونبلَه ومِجَنُّه

وذا شُطَبٍ عضبَ الضريبة مِخذما

وأحناء سرجٍ فاترٍ ولجامَهُ

عتادَ فتىً هيْجا وطِرفًا مُسَوَّما [1]

لم ينكر حاتم الطائيُّ أنه شُغل زمنًا بالصعلكة ولكن بمعناها الإيجابي من وجهة نظره، قاصدًا بالصعلكة (الفقر) عندما جعلها مقابلةً للغنى، أو أنه يعني أنه كان صعلوكًا قبل الغنى فجرب الحالتين، ولعل المعنى الأول هو الأقرب للصواب، بدليل قوله « كما الدهر في أيامه اليسر والعسر»:

(١) حنا نصر الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٣-٨٦.

غنينا زمانًا بالتصعلك والغنى
كما الدهر في أيامه العسر واليسر[1]

وسواء أكان حاتم يعني بالصعلكة الفقر أم يعني بها الإقدام والتمرُّد، فقد خبر الصعلكة والصعاليك بنوعيهم: الصعلوك الخامل والصعلوك المقدام، ويقرِّر هنا بخبرته أنَّ الصعلوك لن ينال الغنى ولا الحمد ما لم يركب لهما عظائم الأمور، ويترك الكسل ومجالسة الغواني:

وشرُّ الصعاليكِ الذي همُّ نفسه
حديث الغواني، واتِّباعُ المآرب[2]

والمشهد الإنسانيُّ هنا قائمٌ على المقابلة بين الصعلوكين: فالصعلوك الأول ملعونٌ في عرف الصعلكة الحقَّة، لأنَّ غاية مناه وهمّه الطعام واللباس والنوم حتى الضحى، فإذا أقبل الليل تنبَّه مغتبطًا لما حصل عليه، من مكاسب تتمُّ عن أفقٍ ضيِّقٍ في عرف الصعلوك المقدام، محافظًا على بلادة قلبه وذهنه ومتضخِّم الجسم من كثرة الراحة والأكل. يقابل هذا النوع من الصعاليك صعلوكٌ آخر هو الصعلوك الإيجابيُّ ولعلَّ حاتمًا يضع نفسه موضع هذا الصعلوك عندما وصفه بمعاناة الهموم، هموم نفسه وهموم جماعته، كما نعته بالإقدام برغم الأحداث والزمن، وهو إلى ذلك لا يرى الجوع مدعاةً للحزن ولا يعد الشبع مغنمًا في حدِّ ذاته، بل إنه يصمِّم على نيل أكبر المكارم عندما تعرض له، وترى عتاده رمحًا ونبلاً ودرعًا وسيفًا ماضيًا وحصانًا أصيلاً مسوَّمًا مسرجًا وملجمًا، فهو فارسٌ مقدام. ومما يعزز تصعلك حاتم قوله هنا بصيغة المتكلم:

وليلٍ بهيمٍ قد تسربلتُ هولَه
إذا الليلُ بالنكسِ الضعيفِ تجهَّما[3]

(١) المصدر نفسه، ص ٦٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣.

لحَى الله صعلوكًا إذا جنّ ليلُه
مُصافي المُشاش آلفًا كلَّ مَجْزر
يعدُّ الغنى من دهره كلَّ ليلةٍ
أصابَ قِراها من صديقٍ مُيسَّر
ينامُ عشاءً ثمَّ يصبحُ ناعسًا
يحتُّ الحصَى عن جنبِه المتعفِّر
يُعينُ نساءَ الحيِّ ما يستَعِنَّه
ويمسي طليحًا كالبعير المُحَسَّر
ولكنَّ صعلوكًا صفيحةُ وجهِه
كمثلِ شهابِ القابسِ المتنوِّر
إذا بعدوا لا يأمنونَ اقترابَه
تشوّقَ أهلِ الغائبِ المتنظِّر
مُطلًا على أعدائه يزجرونَه
بساحتهمْ زَجْرَ المَنيحِ المشهَّر
فيومًا على نجدٍ وغاراته أهلها
ويومًا بأرضٍ ذاتِ شثٍّ وعَرعَر
فذلك إنْ يلقَ المنيَّةَ يلْقَها
حميدًا وإن يستغنِ يومًا فأجْدرِ [1]

ونلاحظ أنه استخدم «واو ربَّ» التكثيرية، للدلالة على عديد الليالي التي «تسربل» فيها الليل «المتجهِّم»، أي جعله سربالاً له وسترًا للقيام بأعماله، فهل هذه إشارةٌ إلى أنَّ حاتمًا كان صعلوكًا في فترة مبكرة من حياته، أم أنه كان يتسربل الليل المتجهِّم ويتستَّر به لمساعدة الفقراء الصعاليك؟ وعلى أية حالٍ، فالدلالة القوية هنا تؤكِّد أنَّ الليل هو وقت جلِّ عمل الصعاليك ومجال نشاطهم، أيًّا كان ذلك النشاط. لقد أوضح حاتم الطائي هذا المشهد الإنسانيَّ بطريق المقابلة كما قلنا، وأوجزه من

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، ص ٤٦-٤٨، وانظر: جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

البدء بحرف الاستحالة « لن » يكسب الصعلوك ما يريد إلا بالإقدام على عظائم الأمور، لقد استعان الشاعر بعدَّة عناصر لبناء المشهد، كان العنصر الإنسانيُّ محورها ممثلاً في الشاعر/الصعلوك الإيجابيِّ من جهة، والصعلوك الخامل من جهة أخرى، وصفات الصعلوك الإيجابيِّ مقابل صفات الصعلوك الخامل، وأدوات وسلاح الصعلوك الإيجابيِّ من رمحٍ ونبلٍ ودرعٍ وحصان، مقابل صعلوكٍ أعزل لا يملك سلاحًا لأنه لا يحارب في سبيل نفسه وجماعته، وقابل الشاعر بين الجوع والشبع وبين الترحة والغبطة، وبين الحرص على الزاد والملبس والنوم، مع المذلة والهوان وبين عدم الحصول على ذلك إلا بالعزَّة والإقدام. وذكر عناصر زمانية كالليل البهيم والدهر والضحى وعناصر مكانية كالمجثم والإقامة والمبيت .

ولم يخرج زعيمهم عروة بن الورد العبسي؛ في ذكره صفات الصعلوك الكسول الخامل، و صفات الصعلوك الحقيقيِّ والفعّال، عن الإطار الذي عرضه حاتم الطائي لنوعي الصعاليك .

٦ - العالم البديل في شعر الصعاليك: لامية العرب للشنفري نموذجًا

ونختار من شعر الصعاليك «لامية العرب» للشنفرى الأزديِّ، وقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها نشيد الحرية[١]، ولم يكن شعراء العرب يعرفون ظاهرة تسمية القصائد التي انتشرت في العصر الحديث، باستثناء القليل من القصائد المشهورات التي أعطاها العرب أسماءً كاليتيمة وسمط الدهر، ولاحقًا المعلقات، والأسماء التي استخدمها أبو زيد القرشيُّ وانفرد بها في كتابه: «جمهرة أشعار العرب» كالسُّموط والمجمهرات والمنتقيات والمُذْهبات والمشوبات والمُلَحَّمات. ويبدو أن اسم (لاميَّة العرب) تسميةٌ متأخرة، وُجدت لما كثرت اللاميّات، ومنها (لاميَّة العجم) وأصبح من الضروري تفريقها بإعطاء أسماء لها؛ لكن كثيرًا من الأدباء

(١) من أسمائها: لامية العرب ونشيد الحرية ونشيد الصحراء ورحلة التوحش وغير ذلك من المسميات.

القدماء لم يعرف هذه اللامية ولا اسمها، ومن بينهم صاحب الأغاني، وابن سلام وابن قتيبة والمرزباني في كتابيه (الموشح والمؤتلف والمختلف) لم يترجموا للشنفرى، ولم يذكره الأصمعي في حواره مع أبي حاتم السجستاني، واكتفى بقوله إنه من لصوص العرب العدّائين.

أ- نسبة اللامية:

تنسب لاميَّة العرب للشنفرى الأزدي، غير أن نسبتها إليه كانت موضع أخذٍ وردٍّ وخلافاتٍ وترجيحات[1]، يذكر أبو علي القالي في أماليه أن ابن دريد ينسبها إلى خلف الأحمر[2]، ولكن لغة القصيدة وصياغتها، وما ورد في ثناياها من حِكَم وأمثال، ومن تعوُّد سرى الليل وحَرَّ الهجير وكبح الطَّوى ومماطلة الجوع، وممارسةً حياة التقشُّف، وسَبْق الوحوش في سرعته، تنفي هذا الاحتمال لأنها سجايا شاعرٍ عاش البادية وألِفها بكلٍّ أحوالها كالشَّنفرى، وليست مما يعانيه أو يراه شاعرٌ حضريٌّ كخلف الأحمر، أما السيوطي[3]، فيؤكِّد أنها للشنفرى، ولكن كرنكو، وبلاشير يعتقدان أنها قد نُحِلت على الشنفرى في وقتٍ آخر، على حين ذهب جورج يعقوب، وتابَعه بروكلمان على صحَّة نسبتها للشنفرى. ورجَّح جابرييلي ما ذهب إليه جورج يعقوب وبروكلمان من نسبتها للشنفرى وإن لم يؤكِّد ذلك بشكلٍ حاسم[4]. وبرغم آراء هذا المستشرق أو ذاك، فإن «نسبة اللامية للشنفرى ثمَّ للعرب

---

(١) انظر في هذه الخلافات: عطاالله بن أحمد المصري الأزهري: نهاية الأرب في شرح لامية العرب، للشنفرى بن مالك الأزدي، دراسة وتحقيق: عبدالله محمد الغزالي، الحولية ١٢، الرسالة ٧٤، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، ص ١٣ وما بعدها. وانظر أيضًا: محمد حوَر، النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ط٢، مكتبة المكتبة: أبوظبي ١٩٨٥، ص ٦١ وما بعدها. وانظر كذلك: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص١٧١ وما بعدها، وص ٣٢٤ وما بعدها. وانظر كذلك: عبدالحليم حنفي: الشنفرى الصعلوك – حياته ولاميته، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨٩، ص ٩٧ وما بعدها.

(٢) أبو علي القالي: الأمالي، مصدر سابق، ج ١، ص ١٥٦.

(٣) جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج ١، شرحه وضبطه وصححه: محمد أحمد جادالمولى، علي محمد البجاوي، محمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر: بيروت، د.ت. ص ١٧٦.

(٤) عبدالحليم حنفي: الشنفرى الصعلوك – حياته ولاميته، مرجع سابق، ص ٩٧ وما بعدها.

قد استقرت نحو ألفٍ وخمسمائة عام»[1]. لقد لقيت لاميَّة العرب اهتمامًا كبيرًا من الشُّرَّاح والنقّاد العرب والأجانب[2]، فكشفوا من خلالها النمط الأكمل والأصدق لحياة الصعاليك، وقد زاد عدد شروح اللامية على عشرين شرحًا، بدأها الشُّرَّاح منذ القرن الثالث الهجري. هذا فضلاً عن مئاتٍ من أهل اللغة والأدب البارزين، كالعسكري والمعري وابن الشجري وأسامة بن منقذ والعيني والسيوطي والأشموني والشنقيطي استشهدوا بأبياتٍ منها ونسبوها إلى الشنفرى .

ب- ترجمة شعر الشنفرى ولاميَّته:

وعدا عن اهتمام المستشرقين بقضية نِسْبتها، فقد اهتمُّوا بترجمتها للغات الأوربية ودراستها، وطبعوها في عدة عواصم غربية، فدرسها بتوسع جورج يعقوب الذي كتب دراسة عن الشنفرى نشرت في ميونيخ ١٩١٤-١٩١٥، وتضمن القسم الأول منها معجم لامية العرب، مع الترجمة الألمانية والنص العربي، أما القسم الثاني فتضمن شواهد مناظرة وشرحها للامية العرب، وقائمة ببليوغرافية عن الشنفرى، وأكمل هذه الدراسة المستشرق جاير وكتب (هس) مقالة، وكتب (بلاشير) في هذا الموضوع. كما طبع نصَّ اللامية في هانوفر عام ١٩٢٣، وأعدَّ دي ساسي دراسة بالفرنسية ضمن كتابه في «المختارات العربية» تناولت شعر الشنفرى ولاميته، كما كتب نولدكة دراسةً لها، وكتب كرنكو مقالةً بدائرة المعارف الإسلامية، وترجمت إلى لغاتٍ عدَّة كالبولندية والألمانية والفرنسية والإنجليزية، وتعدُّ ترجمة

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٣ .

(٢) شرحها عطاءالله بن أحمد المصري الأزهري من أعلام الأدب في العصر العثماني، ومن القدماء شرحها المبرد وابن دريد والزمخشري والتبريزي وابن زكور والعكبري وثعلب والحلبي الفساني والسويدي والمؤيد النقجواني ومحمد بن الحسين بن كجك التركي وأبو الإخلاص والغنيمي الفيومي والضحوي التهامي والعصامي والصفدي والمجوسي والتازي والعبيدي الحميري والنحوي مع الواسطي وعاكش اليمني ورد الشنقيطي عليه، وبالفارسية شرحها غلام حسين الشيرازي وعبدالرحمن بن محمد ولطف علي بن أحمد التبريزي. انظر: عطاالله بن أحمد المصري الأزهري، نهاية الأرب في شرح لامية العرب، مرجع سابق، ص ١٣ وما بعدها. وانظر أيضًا: محمد إبراهيم حوَّر: النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص ٢٣ وما بعدها .

ردهاوس الإنجليزية للاميَّة أفضل الترجمات، ونشرت في مجلة الجمعيَّة الآسيويَّة الملكيَّة عام ١٨٨١، الصفحة ٤٣٧-٤٦٧، كما ترجمها (هيوج) للإنجليزية، وترجمها (جابرييلي) للإيطالية وكتب مقالاً عن قضية نسبتها، وترجمت للتركية ونشرت في استانبول.

لقد ركَّزت مقدمة القصيدة على سخط الشنفرى على قومه، وغضبه على أبناء أمّه، وحملته على النظام الاجتماعيِّ الذي عاشه وعانى من تقاليده ما عانى، ومحتوى القصيدة ينسجم مع الحياة البائسة السَّاخطة التي عاشها الشنفرى، حياة الأسر والعبودية والفقر، والتناقض بين واقعه وتطلعه، فلقد وقع الشنفرى في أسر قبيلة (فهم) صغيرًا، وكان أصلاً من قبيلة الأزد اليمانية، فانغرست نفسه بالشِّيم العربية، والإباء والطموح إلى الانعتاق من حياة العبودية بكلِّ أشكالها، فتمرَّد على الضيم وتاق إلى الاغتراب عن القبيلة، ودعا إلى ما كان متعارفًا عليه من مكارم الأخلاق في الجاهلية، كالعفاف عن الجشع في المأكل، والعفاف عن الجري وراء النساء الذي كان ديدن أقرانه من الشباب، وإن تعرَّض للفقر فلا تذلُّ نفسه، وإذا واتاه الغنى لم يبطر.

ولذا حفلت القصيدة بهذه الأفكار الثائرة على القيم الاجتماعية المتناقضة، التي تبنّاها الشنفرى مع جماعة الصعاليك، فكان من قادة ثورتهم الناقمة على نظام القبيلة، ولكنها ثورة الأقليَّة التي لم ترتقِ لقلب الواقع أو تغييره، ولم تتعاظم حتى تصبح انقلابًا اجتماعيًا شاملاً .

وسنتناول لاميَّة العرب هنا باعتبارها مشهدًا إنسانيًّا فريدًا وصادقًا، يجسدُّ الحرية والإباء والشجاعة والصبر والمعاناة من الجوع والعطش والمخاطر بكلِّ أنواعها وفي أعلى درجاتها، ويعرض لحياة الصعاليك ويمثلها أصدق تمثيل، من حيث نشدان الحرية المفقودة في ظلِّ نظام القبيلة المجحف، ويعرض في سبيل الحفاظ على صفاتهم المتفردة لمصاحبتهم الوحوش والطير في البراري والصحارى.

ج - نصّ لاميّة العرب

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ
فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأميلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ
وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأرْحُلُ

وفي الأرْضِ مَنْأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ مَا بِالأرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ
سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ
وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ
لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وَكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أنَّنِي
إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبْسَلُ

وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ
بِأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

وَمَا ذَاكَ إلا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

وَإنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا
بِحُسْنَى ولا في قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ

ثَلاثَةُ أصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ
وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُهَا
رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها
مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ
وَاغْدو خَمِيصَ البَطْنِ لا يَسْتَفِزُّني
إلى الزَّادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ
وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه
مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ
ولا جُبَّأٍ اكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِه
يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ
يَظَلُّ بِه المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
ولا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ
يَرُوحُ وَيَغْدُو داهِنًا يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ
الَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ اعْزَلُ
وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ
هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهمَاءُ هوْجَلُ
إذا الامْعَزُ الصَّوَّانُ لاقَى مَنَاسِمِي
تَطَايَرَ منه قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ
أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتَّى أُمِيتَهُ
واضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْر صَفْحًا فأُذْهَلُ
وَاَسْتَفُّ تُرْبَ الارْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ
عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ
يُعَاشُ به إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

وَلكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بي
علـى الذامِ إلاّ رَيْثَما أتَحَوَّلُ
وَأطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ
خُيُوطَةُ مـارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ
وأغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا
أزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أطْحَلُ
غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا
يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ
فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أمَّهُ
دَعَا فَأجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ
مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها
قِدَاحٌ بأيدي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ
مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأنَّ شُدُوقَها
شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها
وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به
مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ
وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّها
على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

وَتَشْرَبُ اسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا
سَرَتْ قَرَبًا احْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا واسْدَلَتْ
وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ
يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
كَانَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ
اضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا
كما ضَمَّ اذْوَادَ الاصَارِيمِ مَنْهَلُ
فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كانَّها
مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ
وآلَفُ وَجْهَ الارْضِ عِنْدَ افْتِراشِها
بِاَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ
وَاعْدِلُ مَنْحُوضًا كانَّ فُصُوصَهُ
كِعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ
فَإِنْ تَبْتَئِس بالشَّنْفَرَى امُّ قَسْطَلٍ
لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ اطْوَلُ
طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ
عَقِيرَتُهُ لاِيِّهَا حُمَّ اَوَّلُ
تَنَامُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها
حِثَاثًا إلى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ
وإِلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ
عِيَادًا كَحُمَّى الرِّبْعِ او هِيَ اثْقَلُ

إذا وَرَدَتْ اصْدَرْتُها ثُمَّ إنَّها
تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ
فإمَّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا
على رِقَّةٍ اخْفَى ولا أتَنَعَّلُ
فإنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ اجْتابُ بَزَّهُ
على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمَ افْعَلُ
وأُعْدِمُ أَحْيَانًا وأَغْنَى وإنَّما
يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ
فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ
ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى اتَخَيَّلُ
ولا تَزْدَهِي الاجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى
سَؤُولاً بِأعْقَابِ الاقَاوِيلِ أُنْمِلُ
وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها
وَاقْطُعَهُ اللاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي
سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَافْكَلُ
فأيَّمْتُ نِسْوَانًا وأيْتَمْتُ إلْدَةً
وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ
وأصْبَحَ عَنِّي بالغُمَيْصَاءِ جَالِسًا
فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْألُ
فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلابُنا
فَقُلْنَا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ
فَلَمْ يَكُ إلاّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ اجْدَلُ

فَـإِنْ يَـكُ مِـنْ جِـنٍّ لأبْـرَحُ طـارِقًـا
وإِنْ يَـكُ إِنْسًـا مـا كَـهـا الإنـسُ تَـفْـعَلُ
وَيـومٍ مِـنَ الـشِّـعْـرَى يَـذُوبُ لُـعَـابُـهُ
أفـاعِـيـهِ فـي رَمْـضـائِـهِ تَـتَـمَـلْـمَـلُ
نَـصَـبْـتُ لـه وَجْـهـي ولا كِـنَّ دُونَـهُ
ولا سِـتْـرَ إلاَّ الأتْـحَـمِـيُّ المُـرَعْـبَـل
وَضَـافٍ إذا طَـارَتْ لـه الـرِّيـحُ طَـيَّـرَتْ
لـبـائِـدَ عـن أعْـطَـافِـهِ مـا تُـرَجَّـلُ
بَـعِـيـدٌ بِـمَـسِّ الـدُّهْـنِ والـفَـلْـيِ عَـهْـدُهُ
لـه عَـبَـسٌ عـافٍ مِـنَ الـغِـسْـلِ مُـحْـوِلُ
وَخَـرْقٍ كظَـهْـرِ الـتُّـرْسِ قَـفْـرٍ قَـطَـعْـتُـهُ
بِـعَـامِـلَـتَـيْـنِ، ظَـهْـرُهُ لَـيْـسَ يُـعْـمَـلُ
فـألْـحَـقْـتُ أُولاهُ بِـأُخْـرَاهُ مُـوفِـيًـا
عَـلَـى قُـنَّـةٍ أُقْـعِـي مِـرَارًا وَأمْـثُـلُ
تَـرُودُ الأرَاوِي الـصُّـحْـمُ حَـوْلـي كـأنَّـهـا
عَـذَارَى عَـلَـيْـهِـنَّ الـمُـلاَءُ الـمُـذَيَّـلُ
ويَـرْكُـدْنَ بـالآصَـالِ حَـوْلِـي كـأنَّـنـي
مِنَ العُصْمِ أدْفَى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[1]

بدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة قومه (بني أمّي)، وكأنه يصدر بيانًا يؤذن برحيله ومفارقتهم، وأنه أميل إلى قوم آخرين، بل إنه يوجّه إنذارًا في واقع الأمر، ويدعوهم للانتباه من غفلتهم، وسلوك السبيل الصحيح في التعامل معه ومع من هم من أضرابه، وإلا فإنه راحلٌ عنهم إلى سواهم، ولطالما أنَّ بيدهم إزالة الأسباب التي تجبره على الرَّحيل ولم يفعلوا شيئًا، ولم يتنبَّهوا في الوقت المناسب، فلا عذر

(١) ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٦٤ – ٧٨ .

لهم وهو معذورٌ في ما سيفعل. ألا نرى أنه يقول لهم «طالما الحال كذلك فأنتم الراحلون من قلبي ولست أنا وحدي الراحل من قلوبكم وأرضكم»[1]، ولا لوم عليّ في أن أكون أميل لقوم غيركم. وسيّان لديه الرحيل نهارًا أو ليلاً فالليل مقمرٌ ومضيءٌ كالنهار. والأرض واسعةٌ وفيها منأىً للكريم وللمكروه من قومه، ولن تضيق على ساري الليالي لتحقيق مقصده وخاصةً إن كان حازمًا وبصيرًا.

وسنرى أن هذا المشهد الإنساني أو البيان الإنذار يبدأ بالعناصر الإنسانية المتمثلة في ثلاثة فرقاءهم: الشاعر وقومه (بني أمّه) والقوم الآخرين، ثم يذكر الكريم على إطلاقه وهو هنا يقصد نفسه، ويشارك الخائف هنا كعنصرٍ إنسانيٍّ إضافيٍّ، مطلوبٌ منه أن يعتزل الناس منعًا من الإضرار به. كما أن هناك عنصرًا إنسانيًّا آخر يمثله (امرؤٌ) يسري الليل تحقيقًا لمقاصده أو خشية البغض أو الكره .

ويتتابع ورود العنصر الإنسانيِّ مشوبًا بالعنصر الحيوانيِّ ومتمازجًا معه، وسنرى هذا التمازج والتتابع على مساحةٍ واسعةٍ من القصيدة. فقد بدأ العنصر الحيوانيُّ مبكِّرًا من الشطر الأول في البيت الأول، (صدور مطيِّكم) ولو كان يعني بها صدور المطايا مجازًا، ولكنه ذكرها على حقيقتها وذكر بعض لوازمها في عجز البيت الثاني (مطايا وأرحل). ولكنَّ الشاعر في البيت الخامس يستبدل العنصر الإنساني بالحيواني ويفضلُه عليه، إنه يتَّخذ بدلاً من أهله أهلين آخرين من عنصر الحيوان يأنس بهم ويأنسون به، من طول المعاشرة وهم أيضًا ثلاثة أصحاب: (سِيدٌ عملَّسٌ) أي ذئبٌ قويٌّ سريع السير والحركة، خبيثٌ ربما، (وأرقطُ زهلولٌ) أي أرقطٌ خفيفٌ، (وعرفاءُ جيأل) أي ضبعٌ طويلة العرف. وسنرى أيضًا عناصر ترد بشكلٍ ثلاثيٍّ في هذه القصيدة، فهي ثلاثيّاتٌ متتابعة.

---

(١) لعل المتنبي كان ينظر إلى قول الشنفرى: وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القِلى متعزِّل
عندما أشار لمثل هذا في قصيدته التي قرأها أمام سيف الدولة الحمداني :

لئن تركن ضُمَيْرًا عن ميامننا ليحدثنَّ لمن ودعتهم نــــدمُ
إذا ترحَّلتَ عن قومٍ وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

لقد فضَّل الشاعر هذه الحيوانات على بني قومه وأهله، لأنها أمينةٌ لا تذيع سرًّا، ولا تخذل جانيًا لجأ إليها فلا يعاقب بذنبه، بعكس بني البشر، وفي هذا تعريضٌ وإشارةٌ واضحةٌ إلى قومه .

وَلِـي دُونَـكُـمْ أَهْـلُـونَ: سِـيـدٌ عَـمَـلَّسٌ
وَأَرْقَـطُ زُهْـلُـولٌ وَعَـرْفَـاءُ جَـيْـأَلُ

هُـمُ الأَهْـلُ لا مُـسْـتَـودَعُ الـسِّـرِّ ذَائِـعٌ
لَـدَيْـهِـمْ وَلاَ الجَـانِـي بِمَـا جَـرَّ يُـخْـذَلُ

يعود الشاعر إلى ذكر العنصر الإنساني (وكلٌّ أبيٌّ باسل) ويقصد الفرسان، والمعروف أن الفارس الجاهلي كان يرفع من شأن خصمه، ويشيد بفروسيته ويثني على مناقبه، حتى إذا انتصر عليه كان نصرًا ذا قيمة. لكنَّ الشاعر في معرض هذه الإشادة يؤكِّد أنه الأبسل في الحرب والسلم .

تمثل صفات الشاعر الصعلوك عنصرًا فعالاً في بناء المشهد، وسنرى أنها في مجملها تشكلُ دور البطولة مع الشاعر في كلِّ ثنايا المشهد، فبعد أن يؤكد الشاعر أنه الأبسل عندما تعرض أول طريدة، يقول إنه غير جشع ولا يكون أعجل القوم إلى مدِّ يده للزاد، ومردُّ ذلك إلى السعة والإفضال والقناعة .

وَكُـلٌّ أَبِـيٌّ بَـاسِـلٌ غَـيْـرَ انَّـنِـي
إذا عَـرَضَـتْ أُولَـى الـطَّـرَائِـدِ ابْـسَـلُ

وَإنْ مُـدَّتِ الأيْـدي إلـى الـزَّادِ لَـمْ اكُـنْ
بَـأَعْـجَـلِـهِـمْ إذْ أَجْـشَـعُ الـقَـوْمِ أَعْـجَـلُ

وَمَـا ذَاكَ إلا بَـسْـطَـةٌ عَـنْ تَـفَـضُّـلٍ
عَـلَـيْـهِـمْ وَكَـانَ الأَفْـضَـلَ الـمُـتَـفَـضِّـلُ

العنصر الإنسانيُّ مستمرٌّ في المشهد، (وإنِّي كفاني) فقدُ (من ليس جازيًا بحسنى) وهو عنصرٌ إنسانيٌّ آخر يقصد به قومه، وكذلك (ليس في قربه مُتَعَلَّل)،

والشاعر كما نرى متأدِّبٌ في ذمِّ قومه وغير مسرف، وهذه إحدى سمات شعر الصعاليك، ودليلٌ على وفائهم ونخوتهم ونقدهم المتزن لأقوامهم.

وفـي الأَرْضِ مَـنْـأى لِـلْـكَرِيمِ عَـنِ الأَذَى
وَفِـيـهَـا لِمَـنْ خَـافَ الـقِـلَـى مُـتَـعَـزَّلُ
لَـعَـمْـرُكَ مَـا بِـالأَرْضِ ضِـيـقٌ على امْـرِئٍ
سَـرَى رَاغِـبًـا أَوْ رَاهِـبًـا وَهْـوَ يَـعْـقِلُ

إن الذي أغنى الشاعر عن فقد أولئك ثلاثة أصحاب، ونعود هنا إلى ثلاثيّات الشاعر: فؤادٌ مشيَّعٌ مقدام، وسيفٌ قاطعٌ مجرَّدٌ من غمده (أبيض إصليتٌ)، و (صفراءُ عيطل) أي قوسٌ صفراءُ طويلةٌ ملساءُ مُرِنَّة .

هذه الأسلحة الثلاثة هي أهم الأسلحة لدى الصعاليك، وهي من شروط الصعلكة الأساسية، وتعود هذه الثلاثية بنا إلى الثلاثية الأولى: سيدٌ عملَّسٌ، وأرقطُ زهلولٌ، وعرفاءُ جيألُ، فأهلوه هنا ثلاثة: ذئبان اثنان وضبع، وأسلحته هناك ثلاثة: قلبٌ جسورٌ وسيفٌ مجرَّدٌ وقوسٌ طويلة. ومن الطبيعيّ أن يغني الشاعر المشهد بوصف عنصر الأدوات الحربية، ويرفع من شأن صفاتها باعتبارها أسلحته المنتقاة والمتاحة، فقوسه ليست كباقي القِسِيِّ، إنها (هتوفٌ) ملساءُ مُرِنَّة مُزَيَّنة ومناطةٌ بالرصائع (السُّيور) منعًا للحسد والعين، وللقوس محملٌ كمحمل السَّيف، ملساء المتن إذا انطلق منها السَّهم حنَّت وصوَّتت كالمرأة الثكلى المسرعة والمعولة من مكانٍ عالٍ .

وَلِـي دُونَـكُـمْ أَهْـلُـونَ: سِـيـدٌ عَـمَـلَّسٌ
وَأَرْقَـطُ زُهْـلُـولٌ وَعَـرْفَـاءُ جَـيْـأَلُ
هُـمُ الأَهْـلُ لا مُـسْـتَـودَعُ الـسِّرِّ ذَائِـعٌ
لَـدَيْـهِـمْ وَلاَ الجَـانِـي بِمَـا جَـرَّ يُـخْـذَلُ

وَكُـــلُّ أَبِـــيٌّ بَـــاسِــلٌ غَــيْــرَ أَنَّــنِــي
إذا عَــرَضَــتْ أُولَـــى الـطَّـرَائِـدِ أَبْسَلُ
وَإِنْ مُـدَّتِ الأَيْـدِي إلـى الـزَّادِ لَـمْ أَكُنْ
بَـأَعْـجَـلِـهِـمْ إِذْ أَجْـشَـعُ الـقَـوْمِ أَعْـجَـلُ
وَمَــا ذَاكَ إلا بَـسْـطَـةٌ عَــنْ تَـفَـضُّـلٍ
عَـلَـيْـهِـمْ وَكَـــانَ الأَفْــضَــلَ المُـتَـفَـضِّـلُ
وَإِنِّـــي كَـفَـانِـي فَـقْـدَ مَــنْ لَـيْـسَ جَـازِيًـا
بِـحُـسْـنَـى ولا فــي قُـرْبِــهِ مُـتَـعَـلَّـلُ
ثَــلاثَــةُ أَصْــحَــابٍ: فُــــؤَادٌ مُـشَـيَّـعٌ
وأَبْـيَـضُ إِصْـلِـيـتٌ وَصَــفْــرَاءُ عَـيْـطَلُ
هَـتُـوفٌ مِــنَ المُـلْـسِ المُـتُـونِ تَـزِيـنُـهـا
رَصَــائِـعُ قـد نِـيـطَـتْ إلـيـهـا وَمِـحْـمَـلُ
إذا زَلَّ عـنـهـا الـسَّـهْـمُ حَـنَّـتْ كـأنَّـهـا
مُـــــرَزَّأَةٌ عَـجْـلَـى تُـــرِنُّ وَتُـــعْــوِلُ

ويبقى عنصر الصفات مستمرًا في بناء المشهد، فالشاعر ليس كالراعي المهياف الذي يبعد بإبله طلبًا للمرعى على غير علم، فيعطشها ويعطش لأنه سار على غير هدى ولا بصيرة، ودخل المرعى المجدب بدلاً من المرعى المخصب. إنه هنا يعرِّض بقومه ويعود ليقرن ويمازج ما بين العنصرين الإنساني (الراعي) والحيواني (سوامه وسقبانها) .

وتستمر صفات الصعلوك تنثال من خلال أبيات نشيد الحرية، فالشاعر ليس بجبان ولا كدر الأخلاق (ولا جُبَّإٍ أكهَى) وليس ملتصقًا بزوجته ومقيم (مربٌّ) بها مقيم معها باستمرار، فضلاً عن أنه رجل حازم مستقلٌّ برأيه لا يشاورها في أموره: ماذا وكيف؟ لكنه بذكر زوجته أدخلها في العناصر الإنسانية للقصيدة .

وهو أيضًا لا يندهش من الخوف أو الحياء، وهو ليس كذكر النعام (الهيق) المعروف بالجبن والنفور، وعند المواقف الجلَّى لا يضطرب قلبه اضطرابًا شديدًا كأنه كذاك الهيق على جناحي مكّاء سريعَيّ الحركة. ولنلحظ هنا استمرار تلازم العنصرين الإنساني والحيواني، فالإنساني عندما يتكلم عن نفسه و (فؤاده)، والحيواني ممثل بالهيق والمكاء. صفات الشاعر كما قلنا آنفًا هي من أبطال المشهد الأساسيين إن لم تكن أبرز العناصر في المشهد. فهو ليس من قليلي الخبرة الملازمين لبيوتهم وهمهم الأكبر محادثة النساء والتشبه بهنَّ، كالولع بالتزيُّن والتدهُّن والتكحُّل والتطيُّب. وهنا تداخل العنصر الإنسانيُّ بشدَّةٍ مع عناصر الزينة (الدُّهن والكحل والتطيُّب والتزيُّن)، ومع عنصر الصفات السلبية (القعود مع النساء والولوع بمحادثتهنَّ وملازمة البيت والتزيُّن كالنساء)، لقد عدَّ الشاعر هذا الصنف من الرجال في عداد النساء.

ولا يزال عنصر الصفات مستمرًّا بلعب دوره في بناء المشهد وتنميته، فالشاعر صاحب خيرٍ (لست بعَلٍّ) وليس بعاجزٍ عن القيام بأعبائه في الحرب والسلم، و(ليس بأَلَفٍّ)، وليس بأعزل من السلاح، وهو مخيفٌ لأعدائه، شابٌّ كامل الجسم قويُّه وكبيره، وليس بكبير السِّنِّ شرُّه يحجز ما بينه وبين خيره. كذلك هو لا يحتار في الظلام، كان كالبليد السائر في الفلاة المنطمسة الأعلام على غير هدى، وهنا يدخل العنصر المكانيُّ (يهماء) أيضًا، بل هو ماهرٌ في الدَّلالة، وهو إلى ذلك حديد السير، رجلاه قويتان كالمناسم (المناسم عنصرٌ حيوانيٌّ)، يفتتان الأمعز الصَّوّان فيقدح شررًا ونارًا، (الصوّان حجرٌ ناريٌّ يميل إلى السواد).

وبدءًا من البيت الحادي والعشرين وحتى البيت الحادي والأربعين يتحدَّث الشاعر عن جوعه ومعاناته وصبره الشديد وأنفته وكبريائه، وهذه الأبيات هي جوهر المشهد، تمثل حياة الصعلوك أصدق تمثيل. ويزاوج في هذا المشهد ما بين

العنصر الإنسانيّ ممثلاً به وبصفاته، وبين العنصر الحيوانيّ وهو (الذئب) ونظراؤه والخشرم (رئيس النحل) وعنصرٌ إنسانيٌّ آخر هو (المعسِّل) أي طالب العسل أو مشتاره.

نحن كما أرى إزاء مشهد فيه ثلاثيات عديدة، تتكرر ولكن بصور مختلفة: فالثلاثية الأولى الشاعر وقومه والقوم الآخرون، والثانية أهل الشاعر الجدد (سيد عملَّس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل)، والثلاثية الثالثة هي أصحابه الثلاثة والتي هي شروط الصعلكة (فؤاد مشيع وأبيض إصليت وصفراء عيطل). والآن سنرى ثلاثية جديدة عناصرها: الشاعر (وهو عنصر ثابت) والمعسل والذئب والخشرم، فضلاً عن مشتار العسل .

يبدو أن الصفات الذاتية للشاعر الصعلوك تلعب دور البطولة في المشهد، وهي عادةً صفات الصعلوك الإيجابي، فهو يمطل الجوع ويتناساه ويترك ذكره ويتوعَّده بالزَّوال بل بالإماتة، ولشدَّة إباء الشاعر يستفُّ تراب الأرض لكيلا يرى في حياته امرئًا يمنُّ عليه ويتفضَّل. والشاعر وبسبب الإباء صار إلى هذه الحالة، ولولا ذلك وتجنُّبه الحصول على ما يذمُّ به، لألفيت عنده كلَّ ما يريده من مأكلٍ ومشربٍ وملبسٍ، ولكن بطرقٍ غير كريمة، غير أن نفسه الأبيَّة وهمَّته العالية لا تقيم على العيب إلا بقدر تحوُّله عنه. ولذلك فهو يطوي أمعاءه على الجوع كانطواء سلوك الفاتل المحكمة على الفتل، والفاتل هنا عنصرٌ إنسانيٌّ جديدٌ على المشهد.

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ
واضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفحًا فأُذْهَلُ
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ
عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
ولولا اجْتِنَابُ الذأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ
يُعَاشُ به إلاّ لَدَيَّ وَمَأكَلُ

وَلَــكِــنّ نَــفْــسًــا مُـــرّةً لا تُــقِــيــمُ بــي
عـلـى الـــذامِ إلاّ رَيْـثَـمــا أتَحَـــوّلُ
وَأطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ
خُــيُــوطَــةُ مــــارِيٍّ تُــغَـــارُ وتُــفْــتَــلُ

ومع كلِّ ذلك فإنه يغدو سائرًا ويتحامل على نفسه، وبرغم قوته القليل وقواه المتأثرة بالجوع، كغدوِّ الذئب الأرسح المغبرِّ المتنقل بين المفاوز. ويطوِّر الشاعر مشهد الجوع من خلال إدخال العنصر الحيوانيِّ (الذئب)، الذي يغدو طاويًا مثل الشاعر، ويعارض الريح في مروره ولا يكترث بها بل يسرع في عدوه، باحثًا عن قوتٍ له، فلما أعياه ذلك ولم يجده في مظانِّه المقصودة، عوى لنظائره من الذئاب يشكو الحال، فوجدها أسوأ منه حالاً، تمشي وهي مضطربة كأنها سهامٌ تتحرَّك بين يدي مقامرٍ، وهذا (عنصرٌ إنسانيٌّ جديد)، واستمرارًا لتجاور العنصرين الإنسانيِّ والحيوانيِّ يقول: كأنَّ هذه الذئاب ك (الخشرم) وهو رئيس النحل وبيت الزنابير، وقد انبعثت من بعد إثارتها من مشاور طالبٍ للعسل، وهي ذات أفواهٍ واسعة الأشداق كشقوق العصيِّ، مبدياتٍ أنيابها كريهة المرأى.

لقد أبرز العنصر الحيوانيُّ وأنتج عنصرًا آخر هو عنصر الصوت، فحين (خاطب) الذئب قومه ردُّوا عليه فضجَّ وضجَّت في البراح، كأنها وإياه نُوحٌ (جمع نائحة) يصِحن ويعوِلن من مكانٍ مرتفعٍ لأنهنَّ فقدن بعولتهنَّ أو أولادهنَّ، إنَّ الفقد هنا مشتركٌ بين العنصر الإنسانيِّ والحيوانيِّ، فالشاعر فاقدٌ للقوت (جائع)، والنائحات فاقدات (ثكالى)، والذئب ونظراؤه تتشارك مع الشاعر في فقد الطعام (جوعٌ مشتركٌ وفقدٌ مشتركٌ) .

ولكن أخيرًا ما العمل مع هذه الذئاب ؟ لقد أغضى الذئب الصائح وأدنى جفونه إلى بعضها البعض ففعلت الذئاب فعله، في حركة استسلامٍ للواقع المعاش

وللقدر المكتوب، واتَّسى الذئب فاتَّسى قومه، وارعوَى وامتنع عن الصياح فارعوت مثله وامتنعت، فلم تعد الشكوى تنفع، والصبر في هذه الحالة أجمل. وعادت الذئاب متعجلات إلى مرابضها برغم جوعها ومُعاناتها، بعد أن عاد زميلها إلى جهته، وقد قرَّرت الصبرَ والتكتُّم على جوعها الشديد. لقد تخاطبت الذئاب وانتهت إلى نتيجةٍ مفادها أن (لا زاد ولا أمل). هل كان هذا الإسقاط مقصودًا به الشاعر وزملاؤه الصعاليك؟ فقد كانت أحوال الطرفين: الشاعر وزملاؤه والذئب ونظراؤه متطابقةً تطابقًا سلبيًّا .

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ
خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ

وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا
أزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفُ أطْحَلُ

غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا
يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ

فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حيثُ أَمَّهُ
دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

مُهَلْهَلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها
قِدَاحٌ بأيدي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ
مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها
شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها
وإيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

واغْضَى واغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به
مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ
وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا
عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

ويمضي الشاعر في رسم مشهده الإنسانيّ وإنشاد أنشودته الصحراويَّة، أنشودة الحريَّة، فها هو يدخل عنصر الطير إلى المشهد عندما راح يسابق القطا إلى الماء، فيسبقها ولا تشرب إلا (سؤره) أي بقايا شربه. ألا نرى إصرارًا أو ما يشبه الإصرار من الشاعر على استمرار تعاقب وتجاور العنصرين الإنسانيّ والحيوانيّ؟ وكأنه يعرض لألفته مع الطير والحيوان وتفضيلها عندما اتَّخذها أهلاً على بني البشر؟ فضلاً عن أن مشهد القطا والمنهل كان إشارةً واضحةً إلى ما يعانيه الشاعر/الصعاليك للحصول على الماء للشرب فقط، دون الحصول بطبيعة الحال على ماءٍ للأغراض الحياتية الأخرى .

يصف الشاعر سباقه مع القطا على مورد الماء، بأنها لما رأت سرعته كفَّت عن العدو، وأدركت أنها مسبوقة لا محالة ولا قبل لها بمسابقته، وعبَّرت عن ذلك بإصدار أصواتٍ تردَّدت في جهتي المكان، واستمر توافدها قرب الماء في جماعاتٍ كأنها الأقوام المسافرون من القبائل. لقد عاد الشاعر إلى مزاوجة الإنسانيّ والحيوانيّ، فقرن بين القطا وجماعات القبائل المسافرين برابط التجمُّع والكثرة والازدحام في الطرفين. ولما وصلت الماء أخيرًا واستقبلها منهل الماء وكأنها إبلٌ كثيرة، (أذواد أصاريم) فشربت شربًا خفيفًا على عجل، ثمَّ مرَّت مسرعةً كأنها ركبٌ مسرعٌ من قبيلة أُحاظة .

وَتَشْرَبُ أَسْآرِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا
سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلَتْ
وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

فَوَلَّيتُ عَنها وَهيَ تَكبُو لِعُقرِهِ
يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وحَوْصَلُ
كَانَّ وغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ
اضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا
كما ضَمَّ أذْوَادَ الأصَارِيمِ مَنْهَلُ
فَعَبَّ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَانَها
مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

ولعلّ الشاعر بإيراده التناوب بين العنصرين الإنسانيّ (الشاعر نفسه مع القبائل وقبيلة أحاظة) والحيوانيّ (القطا والإبل - أذواد الأصاريم) باستمرار، يتساوق مع الطبيعة والمكان الذي يعيش فيه، حيث لا تتردَّد إلا الحيوانات والطيور البرية، فيصفها ويستشهد بها لأنها انغرست في ذاكرته. كما أنه يوالي إيراد ثلاثيّات متتابعة؛ لتكون إيقاعًا مستمرًا في بناء المشهد.

لقد سابق الشاعر القطا إلى مورد الماء فسبقها وشرب وانصرف إلى حيِّزه المكانيّ الوحيد (الصحراء)، وذهب إلى حال سبيله فافترش الأرض وهي الفراش الوحيد المتاح له والمعتاد عليه، وقد ألف هذا الفراش لدرجة أنه مع سوء حاله ومعاناته يبسط عليها منكبيه شديدَيْ الثبات فترفعه عنها رؤوس أضلاعه الجافة اليابسة. وغالبًا ما يتوسَّد ذراعه قليل اللحم منتصب العظام.

وهنا رأينا الشاعر يتحدث عن قسوة المكان وكيفية نومه وألفته لذلك المكان من الأرض، (توحُّده معها)، مع وصفٍ لهزاله ويباس جسمه، أي أنه هنا يعضد المشهد ببعض العناصر الجديدة كعنصر المكان (الأرض) وعنصر الجسم أو أعضاءِ من الجسم، كما أشار إلى الريح في مشهد الذئب الجائع .

والَـفُ وَجْـهَ الأرْضِ عِـنْـدَ افـتـراشـهـا
بـأهْـدأَ تُـنْـبِـيـهِ سَـنَـاسِـنُ قُـحَّـلُ
وَأغْـدِلُ مَـنْـحُـوضًـا كـأنَّ فُـصُـوصَـهُ
كِـعَـابٌ دَحَـاهَـا لاعِـبٌ فَـهْـيَ مُـثَّـلُ

إن معاناة الشاعر من وضعه تشكِّل هنا أحد العناصر الأساسية التي ينبني عليها المشهد، ولعله يتذكر حربه حينما كان عضوًا في القبيلة فيقول: «إن حزنت الحرب لمفارقتي إياها الآن فلطالما اغتبطت من قبل بمشاركتي فيها، ولكني حاليًّا طريدٌ بسبب ارتكابي جناياتٍ، وكأن المطاردين لي يتقاسمون لحمه كما يتقاسم لاعبو الميسر جزور الناقة، فإذا قصَّر الطالبون عني لم تقصِّر الجنايات، كذلك لا تقصِّر الهموم التي لها وقعٌ أشدُّ من حمى الربع». ويحاول الشاعر أن يردَّ هذه الهموم لكنها تأتيه من كل الجهات لكثرتها فلا يستطيع لها ردًّا .

إن الهموم والمطاردة والجنايات والحرب عناصر تستمر في تشكيل المشهد في جانبه الأكثر قتامةً بعد مشهد الجوع الإنسانيِّ الحيوانيِّ المشترك الذي مرَّ آنفًا، وقد جعل الشاعر من نفسه فريسةً لها، بينما جعلها هي وحوشًا كاسرةً تطارده. وفي ذلك لا ينفك يجاور بين العنصرين الحيوانيِّ (الناقة الجزور والحية) والعنصر الإنسانيِّ (الشاعر والمطاردون)، ولكنه يتدرَّع بالصبر ويلبس ثوبه، فالصبر طوع أمره، ويعود لمزاوجة الإنسانيِّ (هو) بالحيوانيِّ (على مثل قلب السمع) ولد الذئب من الضبع، وهو إلى ذلك غير معنيٍّ بالغنى لأنه لم يقصر نفسه عليه، ولا يجزع إنْ ألمَّت به حاجةٌ ولا يتكبَّر في حال الغنى، كما أنه لا يستخفُّ الجهَّال حلمه ولا يمشي بالنميمة؛ ونلاحظ هنا استمرار صفاته ومناقبه الشخصية في لعب دورها في بناء المشهد كعنصرٍ مستمر:

طَـرِيـدُ جِـنَـايَـاتٍ تَـيَـاسَـرْنَ لَحْـمَـهُ
عَـقِـيـرَتُـهُ لأيِّـهَـا حُـمَّ أوَّلُ
تَـنَـامُ إذا مَـا نَـامَ يَـقْـظَـى عُـيُـونُـهَـا
حِـثَـاثًـا إلـى مَـكْـرُوهِـهِ تَـتَـغَـلْـغَـلُ

وإلْـــفُ هُــمُــومٍ مــا تـــزالُ تَــعُــودُهُ
عِـيَـادًا كَـحُـمَّـى الـرِّبْـعِ او هِـيَ اثْـقَـلُ
إذا وَرَدَتْ اصْــدَرْتُــهـــا ثُــمَّ إنَّــهـا
تـثُـوبُ فَـتَـاتـي مِــنْ تُحَـيْـتُ ومِـــنْ عَـلُ

والمقطع التالي (اعتبارًا من البيت الرابع والخمسين وحتى البيت الستين) يبدأه بالعنصر الزماني وهي ليلة من ليالي الصعاليك، وصفها بالنحس لشدة برودتها، وتبرز من خلالها رؤية الشاعر لهذا العالم، فهي ليلة قاسية متناقضة تمامًا مع ليالي الآخرين، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى أن يصطلي القوس والسهام والأقطع التي يتنبل بها. ولا عجب في أن تدفعه شدة البرد إلى التفريط في سلاحه، فهو في ليلةٍ مظلمةٍ باردةٍ وماطرةٍ، تحالفت فيها الطبيعة القاسية على الشاعر مع ما أصابه من نار الجوع والبرد والخوف والرعدة. ورأينا الشاعر هنا يعود إلى تقسيماته: دعست على غطش وبغشٍ وصحبتي، سعارٌ وإرزيزٌ ووجرٌ وأفكل.

ماذا كانت ردَّة فعل الشنفرى على الظروف المحيطة به ؟ هل أمضاها في حرق أسلحته ؟ لا لم يستمر في ذلك، بل إنه عاكس الوضع المتناقض مع ما يريده فأغار على حيِّ الغميصاء بنجد، ليجعل المتناقض منسجمًا من وجهة نظره، فألحق الضرر بثلاثة عناصرٍ بشرية (قتل الرجال وتأييم النساء وتيتيم الأولاد)، وعاد وكأن شيئًا لم يكن والليل على شدة ظلمته. فأصبح من حيث لا يعلمون من هو، موضع حديث أهل الحيِّ وانقسموا فريقين: سائلٌ ومسؤولٌ، واستذكر الفريقان ما حصل عندما هرَّت بليل كلابهم فاعتقدوا أن ذئبًا عسَّ أو (فرغل) قد طاف بحيِّهم، لكنَّ كلَّ ما ذكروه أنهم سمعوا نبأةً ثم هدأت، فزال النوم كما يزول نوم القطاة والصقر. ومضى القوم قائلين لو كان ما حصل من عمل الجنِّ لكان أشدَّ، ولو كان من عمل الإنس فإن الإنس لا يفعلون مثل هذا، يقولون هذا من شدة الغارة وهولها:

وليلة نحسٍ يَصْطَلي القوسَ ربُّها
وأقطعُهُ اللاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وصحْبَتي
سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأفْكَلُ

فأيَّمْتُ نِسْوَانًا وأيْتَمْتُ إلْدَةً
وَعُدْتُ كما أبْدَأتُ والليلُ ألْيَلُ

وأصْبَحَ عَنِّي بالغُمَيْصَاءِ جَالسًا
فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وآخَرُ يَسْألُ

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كلابُنا
فَقُلْنا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ

فَإنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأبْرَحُ طارِقًا
وإنْ يَكُ إنْسًا مَا كَهَا الإنسُ تَفْعَلُ

فرأينا كيف كانت تقسيمات الشاعر للعناصر المختلفة في هذا المشهد: يصطلي القوس والأقطع، دعسٌ وغطش وبغش، سعار وإرزيز، ووجرٌ وأفكل، قتل الرجال فأيَّم النساء ويتَّم الأولاد، وعُدتُ كما أبدأتُ والليلُ أليلُ، والناس فريقان، مسؤولٌ ويسألُ، هرَّت كلابنا وذئبٌ عسَّ أم عسَّ فرعل، قطاة ريع أم ريع أجدل، الجنُّ والإنس. وهكذا يتوضح الدور الذي تلعبه هذه العناصر في بناء المشهد من خلال إيراد الصور المتابعة، والتقسيمات والطباق والجناس، مما يثري المشهد بصور مجسدة ومختلفة العناصر.

ويبدأ المقطع الذي يلي بالعنصر الزمانيّ أيضًا، لكنه نهار يوم حارٍّ من أيام الشِّعرى القائظة، تتملل أفاعيه من شدَّة رمضائه، والشاعر مقيمٌ تحت وطأة هذا

اليوم الملتهب ولا ستر له إلا بردٌ رقيقٌ ممزق، أو ذاك الشَّعر الذي لا تحركُه الريح لبعد عهده (حولٌ كاملٌ) بالتسريح والدهن والترجيل، لأنه في باديةٍ قفرةٍ فاتَّسخ شَعره وتلبد. فنحن هنا إزاء عنصرٍ زمانيٍّ (نهار)، وعنصرٍ حيوانيٍّ (الأفاعي)، وعنصرٍ حركيٍّ يتمثل في الفعل المضارع (تتململ)، وعنصرٍ مناخيٍّ (الشعرى والرمضاء)، والعنصر الإنساني الدائم (الشاعر) وعنصر صفاته (التحمُّل الشديد)، وعنصر الأدوات الواقية لدى الشاعر وهي أدواتٌ هزيلةٌ مقارنةً بالوضع المحيط به (الأتحميُّ المرعبل) أي الثوب الرقيق الممزق، والشَّعر الملبَّد المتَّسخ، و (ضافٍ إذا طارت له الريح طيَّرت لبائد عن أعطافه ما تُرجَّل)، لقد دخل في بناء المشهد شَعْرُ الشنفرى، وهو شَعرٌ متلبدٌ متسخٌ غير مرجَّلٍ بعيد العهد بالدهن والفلي والغسل، حتى صار فيه الوسخ مجسدًا كعَبَس أذناب الإبل. هذا فضلاً عن مشاركة الريح كعنصرٍ مناخيٍّ في المشهد، والإشارة من بعيدٍ إلى عناصر حيوانية تمثلت في الإبل (له عبَسٌ عافٍ) والقمل (بعيدٌ بمسٌ الدهن والفلي عهده):

وَيــومٍ مِــنَ الـشِّـعْـرَى يَـــذُوبُ لُـعَـابُـهُ
افــاعِـيــهِ فــي رَمْــضــائِــهِ تَـتَـمَـلْـمَـلُ

نَـصَـبْـتُ لـه وَجْــهِــي ولا كِـنَّ دُونَـــهُ
ولا سِـتْــرَ إلاَّ الأتْـحَــمِـــيُّ الــمُـرَعْـبَـل

وَضَـــافٍ إذا طَـــارَتْ لـه الـرِّيـحُ طَـيَّـرَتْ
لــبــائِـدَ عــن اعْــطَــافِــهِ مــا تُــرَجَّــلُ

بَـعِـيدٌ بِمَــسِّ الـدُّهْـنِ والـفَـلْـيِ عَـهْـدُهُ
لـه عَـبَـسٌ عــافٍ مِــنَ الـغِـسْـلِ مُـحْـوِلُ

ويعود الشنفرى إلى الافتخار بصفاته كما يعود إلى العنصر المكانيِّ (خرق) أي أرضٌ واسعةٌ غير مسلوكةٍ، ولكنه يقطع هذ الخرق برجليه ويلحق أولاه بأخراه، فيفرغ ما في نفسه من توتر، وينتهي به الأمر لأن يقعي على قنَّة الجبل كإقعاء الكلب، فتمرُّ الوعول السُّود الضارية إلى الصفرة، من حوله في الذهاب والمجيء

كمشي العذارى، لأنها أنست به وتعودت عليه فلا تنكره كأنه واحدٌ منها. وتهجع هذه الأراوي (يركُدنَ بالآصال)، وهكذا نرى تلازمًا أيضًا بين عناصر إنسانيةٍ (الشاعر)، وحيوانيةٍ (إقعاء الكلب ومرور الأراوي)، مضافة إلى العنصر المكانيِّ (الكيح) وهو عرض الجبل، والعنصر الزمانيِّ (الآصال). لقد استقرَّ المقام بالشاعر أخيرًا على القمَّة بعد الكدِّ والمعاناة، إنه يشير هنا إلى استقراره النفسيِّ ولو نسبيًّا، كما يشير إلى سيطرته وفوقيَّته، ويؤكِّد ذلك استبداله الأراوي بما ترمز إليه من وداعةٍ واستقرار، بالوحوش الضارية التي تطارده وما ترمز إليه من مخاطر وتوحُّش وتشرُّد، أراد الشاعر قول كلٍّ ذلك ولكنه لم ينسَ وفاءه لرفاقه، ولذلك كان إقعاؤه على القمَّة إقعاءَ كلبٍ وفيٍّ لصاحبه/لأصحابه:

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتَهُ
بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

فَأَلْحَقْتُ أُوْلاَهُ بِأُخْرَاهُ مُوفِيًا
عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرارًا وَأمْثُلُ

تَرُودُ الأرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنَّها
عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

ويَرْكُدْنَ بالآصالِ حَوْلِي كأنَّني
مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ

وبالتأمُّل في البيت الأخير من لاميَّة العرب نرى الشاعر قد لخَّص الوضع الذي يعيشه وأوجزه، وعرَّض من بعيدٍ بقومه من خلال قوله (ويركدن) وهو لا يركد، ولا يهجع، لأنه مخلوعٌ ومطاردٌ من قبيلته وغيرها، كما أنه أشار في هذا البيت إلى عنصرٍ زمانيٍّ (الآصال)، وعنصرٍ حيوانيٍّ وعنصر اللون (العصم)، وعنصرٍ مكانيٍّ (الكيح)، وكأنه أراد أن يجمع كلَّ صور المشهد في هذا البيت الختامي.

وبعد، فلقد تضافرت عناصر كثيرةٌ ومتنوعةٌ في بناء هذا المشهد الإنسانيّ المؤلم والمريع والمهلك من جانب، والمشرق بأنوار الحرية والانطلاق والانعتاق من قيود الظلم، والسعي لتحقيق العدل والمساواة من جانب آخر، وإن كان الشاعر قد استبدل المعاناة بمعاناةٍ أخرى؛ استبدل المعاناة التي كانت تفرضها القبيلة اجتماعيًّا واقتصاديًّا، بمعاناة الجوع والظمأ والعري وقسوة الصحراء وسهر الليل، والتعرُّض لكلِّ أنواع المخاطر والمطاردات وإهدار الدم والروح .

لقد احتاج هذا المشهد كما أسلفنا لعناصر كثيرةٍ لبنائه، في المقدمة منها العنصر الإنسانيُّ نفسه، فورد فيها العنصر المظلوم والظالم، المظلوم من قبيلته ولا ذنب له إلا طلب العدل والمساواة والحرية كغيره من أبنائها، ولا ذنب له إلا أنه وُلد لأبٍ أسود أو أمٍّ سوداء، والقبيلة التي لم تقدر ولم تنصف، ولم تكن تعرف أن الله عزَّ وجلَّ ينظر إلى النيّات والأعمال، لا إلى الصُّور والأشكال. وتراوحت مكوِّنات العنصر الإنسانيِّ بين الشاعر نفسه وقومه الذين خلعوه وليس فيهم (جازيًا بحسنى) ولا (في قربه متعلل)، والجاني القاتل والقوم الآخرين الذين استقبلوه وأجاروه، كما تضمَّن العنصرالإنسانيُّ القاتل والجاني والياسر المقامر والمعسِّل ومشتار العسل، والنساء النائحات والمراميل التي لا قوت لها، وسَفْر القبائل وقبيلة أُحاظة، والفريقين السائل والمسؤول في الغميصاء وأهل الحيِّ الذي أغار عليه الشنفرى والنساء الأيامى والأولاد اليتامى.

وشارك العنصر الحيوانيُّ بشكلٍ أساسيٍّ في بناء المشهد، وكان متلازمًا ومتجاورًا مع العنصر الإنسانيِّ على كامل مساحة المشهد، وجاء العنصر الحيوانيُّ بكثافةٍ وانتشار، فشارك مشاركةً فعالةً في بناء المشهد وتجسيد البيئة الصحراوية أصدق تجسيد، وبدأ العنصر الحيوانيُّ في بناء المشهد مبكرًا من البيت الأول وحتى البيت الأخير، ورأينا دقة وصف الشاعر لحيوانات الصحراء التي يعطف عليها ويأنس بها كما تأنس به، وتواردت ألفاظ العنصر الحيوانيِّ ومتعلقاته:مطايا وأرحل، سيدٌ عملَّس، أرقط زهلول، عرفاء جيأل، الوحوش والطرائد، وذَكَر النعام

(الهيق) والمكّاء، والذئب الأزل الأرسح ونظائر نُحَّل ضوامر، والخشرم ودَبره، والقطا وأذواد الأصاريم والركب وركائبهم والجزور والحية ابنة الرمل، والكلاب التي هرَّت، ذئبٌ عسٌ وفرعل، قطاةٌ ريعت أو أجدل، الأفاعي والأراوي الصُّحم .

كما لعبت صفات الشاعر الصعلوك المنطلق إلى الحرية، دورًا بارزًا في صنع المشهد، وهي صفاتٌ كثيرةٌ ومنتقاةٌ، قد يختلف الشاعر مع آخرين في تقييمها فهو يراها صفاتٍ عليا ومميَّزة، وقومه لا يرونها ذلك، وأيًّا كانت النظرة إليها فهي من الصفات المرغوبة والواجبة في معظمها، فالشاعر غير عَجِلٍ في مدِّ يده إلى الزاد عن سعةٍ وتفضل، وليس كمثل ذلك المهياف الذي يبتعد بإبله عن المرعى الخصب ويدخلها في المرعى المجدب فيَعطَش ويُعطِشها ويجوِّعها، وهو ليس جبانًا كالظليم - ذكر النعام ولا كدر الأخلاق، وليس بليدًا ملازمًا لامرأته، ولا يندهش قلبه من الخوف أو الحياء ويضطرب كطائر المكاء الصغير على جناح القطاة. وهو إلى ذلك ليس متخلِّفًا ولا فاسدًا لا خير فيه، ولا يفارق المنزل، ولا متغزلاً بالنساء ولا متابعًا لأحاديثهنَّ، ولا متسكِّعًا متفرِّغًا للتزيُّن والتعطُّر والتدهُّن والتكحُّل. كما أنه ليس بكبير السن أو صغير الحجم، بل هو شجاعٌ ومقدامٌ وفطنٌ لا يتحيَّر في ظلمات اليهماء المنطمسة الأعلام، سريع السير وعدَّاءٌ، إذا وطئت مناسمه المعزاء فتّت حجر الصوَّان فانقدح بالشرر والنار، صبورٌ بل هو مولى الصبر على الجوع والمكاره، أبيٌّ يستفُّ التراب ولا يفرِّط في كرامته ولا يسمح للمتطوِّل أن يمنَّ عليه، يرفض الحصول على مشربه ومطعمه وملبسه بغير الطرق الكريمة، لا يقيم على العيب إلا بمقدار تحوُّله عنه، يطوي على الجوع أمعاءه كانطواء سلوك الفاتل المحكمة الفتل، زهيد القوت ولكنه مع ذلك يغدو مسرعًا كالذئب المعارض للرياح والمغير المتنقل بين المفاوز .

أما العنصر المكانيُّ فهو الصحراء على اتساعها، واتساع الحرية في كلِّ أنحائها، والمكان ممثل في المنأى والمتعزَّل واليهماء والخرق أي الأرض الواسعة غير المسلوكة، والتنائف والشِّعاب والخشرم والبراح والعليا والمنهل والكيح وهو عرض

الجبل، وحي الغيصاء بنجد . وكان العنصر الزمانيُّ ممثلاً في الليل على إطلاقه وفي الليل المقمرِّ وفي ليلة نحس، غطش بمعنى ظلمة، نبأة، ويوم من الشِّعرى وليلة الإغارة على حيٍّ بالغميصاء، وفي ليلٍ أليَل .

وكان عنصر الفعل والحركة واسعًا ومجسَّدًا في غارات الصعاليك وفي مشهد الذئاب: ضجَّ وضجَّت واتَّسى واتَّست، ومشهد القطا، وإن كانا مشهدين مؤلمين، فجوع الذئاب رمزٌ يسقط على جوع الشاعر والصعاليك، ومشهد القطا يعبر عن الظمأ المحيق بهم .

وقد لعبت الأفعال في صيغتها الماضية والمضارعة دوراً أساسيًّا في بناء المشهد والبناء اللغوي للقصيدة نفسها، فالزمن هو العلاقة الأبرز التي تعطي المشهد حركيته وحيويته، وجماليّته عندما جعلها الشاعر في إطارٍ من الجناس والطباق والترادف مثل قوله: ارعوَى وارعوَت، فاء وفاءت، ضج وضجَّت، شكا وشكت، عزّاها وعزَّته، أغضى وأغضت، اتَّسى واتَّست، حُمَّت وشُدَّت، يعلو ويسفل، يروح ويغدو، أديم فأميته وأضرب فأُذهل، تقيم وأتحوَّل، وأطوي كما انطوت، تُغار وتُفتل، أغدو كما غدا، يَخوتُ ويَعسِلُ، لواه من حيث أمَّه، دعا فأجابته، همَمْتُ وهمَّتْ، تكبو ويباشره، تَوافيْنَ فضمَّها، تبتئس واغتبطت، تنام إذا نام، إذا ورَدَتْ أصدرْتُها، تثوبُ فتأتي، أحفَى ولا أنتعل، وأعدم وأغنى، تزدهي وأُنمل، فأيَّمْتُ ويتَّمْتُ، وعُدت كما أبدأت، هرَّت وعسَّ، طارت وطيَّرت، أُقعي وأمثُل، تُرِنُّ وتعوِل، رُعتَه واهتاج .

وقد كانت القصيدة بدءًا من البيت الأول تشير إلى قصد الشاعر وتنبىء به، وتشي بكثيرٍ من الجناس والطباق والتقسيم والترادف عندما قال: أقيموا بني أمِّي صدورَ مطيِّكمْ فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ، فالميل ضدٌّ للاستقامة (طباق) .

كما لعب الجناس والطباق والترادف والاشتقاق دورها المرسوم في الأسماء، ومثال ذلك: مطايا وأرحل، منأى ومتعزل، راغبًا أو راهبًا، باسل وأبسل، الأفضل للمتفضل، رصائع ومحمل، مجدَّعة ويُهّل، جُبَّإ أكهَى مربٌّ، شرُّه دون خيره، الهَوْجل بمعنى البليد، وهُوجل بمعنى الشديد المسلك، قادحٌ ومفلَّل، الطَّوْل ومتطوِّل، مشرب ومأكل، أزلُّ أطحَل، نظائر نُحَّل، قداحًا بأيدي ياسرٍ، كالحاتٌ وبُسل، مراميل

ومرمل، الصبر والشكو، فارط متمهل، ذقون وحَوْصَل، سَفْر القبائل نُزَّل، من تُحَيِّت ومن علُ، جزَعٌ ومرَحٌ، الأمعز الصوّان، غطش وبغش، سُعارٌ وارزيزٌ ووجْرٌ وأفكَلُ، نسوانًا وإلدةً (أولاد)، والليل أليَل، مسؤول ويسأل، جنٌّ وإنس، لبائد ما تُرجَّل، الدهن والفلي، أولاه بأخراه، أدفَى أعقَل .

ولعب عنصر الأصوات دوره في تجسيد المشهد من خلال كثير من الأفعال والأسماء التي تدلُّ على الصوت مثل:ضجَّ وضجَّت، نُوحٌ، شكا وشكت، تتصلصل، وغاها، هرَّت، نبأة، هتوفٌ (مصوِّتة)، حنَّت، تُرِنُّ وتعول، والمكَّاء (طائر ذو صفير لا يستقر على الأرض)، لاقى مناسمي، وقادحٌ ومفلَّل، دعا فأجابته، فضجَّ وضجَّت بالبراح كأنها وإياه نوحٌ فوق علياء ثُكَّل، شكا وشكت، أحناؤها تتصلصل، كأن وغاها سَفْرٌ نُزَّلُ، ركْبٌ مجفلُ.

لقد وازن الشاعر بين شخصيته وشخصية الوحوش التي عاشرها واتخذها أهلاً، فتوحّد مع الذئب في جوعه، ومع القطا في ظمئها، وتوحَّد مع الأرض في نومه، وجعل من نفسه فريسةً للهموم والجنايات والمطاردين وضحيَّة لها، وصاغها بطريقة تجعل منها وحوشًا كاسرةً تطارده وتقضُّ مضجعه، وذكر صورة الحيَّة والسمع (ابن الذئب من الضبع) وأسقطها في إشارة إلى توحُّشه هو، واستعاض عن واقعه بواقع آخر مستمدٌّ من البيئة التي أجبر على اللجوء إليها، فكانت غارته على الحيِّ بالغميصاء في ضراوة الذئب وفتك الضبع وخفَّة القطا وانقضاض الصقر وخفاء الجنيّ. وكان إقعاؤه على قمَّة الجبل رمزًا للفوقيَّة والتمركز والاستعلاء الذي حققه من خلال إصراره على الحرية، وكانت الإشارة إلى الأراوي العصم التي تدور حوله كالعذارى في الملاء المذيل، لحظة تجلٍّ إيجابيةً ونفسيةً اقتنصها الشاعر سمحت له أن يستبدل الوحوش الضارية بالأراوي الوديعة الجميلة[1] .

****

---

(١) للمزيد انظر: عبدالحليم حفني: الشنفرى حياته ولاميته، مرجع سابق. وانظر أيضًا: سعود الرحيلي: لامية العرب أو رحلة التوحش، جامعة الملك سعود: الرياض، ١٩٩١ . وانظر كذلك: إخلاص فخري قباوة: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط ٢ ، مكتبة الآداب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٢٢٨ وما بعدها. وانظر كذلك: محمد حوَّر: النزعة الإنسانية، مرجع سابق، ص ٢٣ وما بعدها.

خاتمة الفصل

كانت الصعلكة نتاجًا للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصاديِّ الكبير بين الطبقات وردًّا عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوَّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرُّدٍ مسلَّح، عُرف بحركة الصعاليك.

امتهن الصعاليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخلعتهم، مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياةً ثوريةً ويعلنون حربهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سببٍ أساسيٍّ من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيِّ الجاهلي، والتي سُمِّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث آمنت كلُّ قبيلةٍ بوحدتها الاجتماعية ويكرم جنسها، واندفعت بحماسةٍ وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فلذلك رفضت في صفوفها أبناء السُّود والحبشيَّات، والخلعاء والشذَّاذ الذين لا يقيمون وزنًا للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفةٌ ضمَّت في صفوفها: الخلعاء والشذاذ والجُناة والغِربان (السود) وبعض الرقيق والأسرى من شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالعصبية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزعٍ ومذهب، وشذُّوا عن كلِّ أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيلِ التمسُّك بأهداف الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ.

وقد تزعَّم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «دستورًا» وضع المبادئ التي شكَّلت الأبعاد العليا لها، وحدَّدت مسلك الصعاليك المنتمين إليها، وتُختصر في توزيع (الأنا) على (نحن)، و «تقسيم الجسم الواحد»، في «جسوم كثيرة» فبدلاً من أن تجعله واحدًا متكرِّشًا أنانيًّا، ترتقي به إلى قسمةٍ ظاهرها النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النَّماء والزيادة والتكثير والإيثار، من خلال «نمطٍ اشتراكيٍّ»، أو «عدالةٍ اجتماعيَّةٍ» مبكرة، «توزِّع» الجسم الواحد، في جسومٍ كثيرة .

وقد أُطلِق على الصعاليك العديد من التسميات مثل: «الذؤبان والجُناة والغربان والفُتَّاك واللصوص والشُّذاذ والشطّار والهُلاّك والشياطين والرُّجَيْلاء والخلعاء والأراذل وغير ذلك». ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العبسي الذي لُقِّب بأبي الصعاليك، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدَّلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكلٌّ من يبحث في الأصل اللغويِّ للصعلكة يجدها مرتبطةً بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها «الغنى».

والحقيقة أنَّ موقف المجتمع العربيِّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيرًا، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن.

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلَّون بصفاتٍ أساسيةٍ متشابهة ومتقاربة، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدِّدون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامة، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الكسول الذي يؤثر الراحة، وكانت أشعار الصعاليك مثالاً صادقًا في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بعفويةٍ دون اهتمام أو تزيينٍ أو تأنُّق، إنما جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة صادقة لقساوة حياتهم، وصلبًا كصلابة أيامهم، جسَّدوا فيه نظرتهم ورؤيتهم

للحياة والحرية، وبيَّنوا فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعةٍ وإقدام ووفاءٍ وبطولة وقوَّةٍ وسرعةٍ في العَدْو، وحمّلوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بذورًا أوليَّة للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتًا أوليًّا للانتفاضة على السلطة القَبَليَّة ولاحقًا على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثَّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات قليلة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلَّة عدد الصعاليك الشعراء، مقارنةً بالشعراء الجاهليين، فقد تناول شعرهم موضوعاتٍ كثيرةً منها: أحاديث المغامرات والتشرُّد والفرار والصُّمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرِّفاق، وشعر المراقب والتَّوعُّد والتهديد ووصف الأسلحة؛ كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميَّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية فكان شعر مقطَّعاتٍ، ويتسِّم بالوحدة الموضوعية والتخلُّص من المقدّمة الطلليَّة وعدم الحرص على التصريع والتحلُّل من الشخصية القبلية، كما اتَّسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي منفردةً أو مجتمعة. لقد شكَّل الصعاليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهدًا إنسانيًّا لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، عرضنا لهذا المشهد مِن خلال تحليل عددٍ من قصائدهم كان أشهرها «لاميَّة العرب» للشَّنفَرَى الأزدي .

****

الفصل الرابع
المشهد الإنساني وعلاقته بالأساطير والخرافات
في الشعر الجاهلي

١ - المعنى اللغوي للأسطورة وتعريفاتها المختلفة:

تعبِّر الأسطورة عن تصوراتٍ جماعية مشتركة، أفرزها الخيال البشري المجنَّح، وأودع فيها كلَّ طاقاته الجمالية والإنسانية، مما دفعها إلى الإجابة عن تساؤلات كثيرة، ووضعت حدودًا لأخرى، الأمر الذي زاد في جاذبيتها واستمراريتها، وتفرض علينا الأسطورة نظرة تأمُّلٍ فيها لغويًّا واصطلاحيًّا لتدبُّر معانيها وتعرُّف دلالتها ورمزيتها.

والأسطورة ليست من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في غير ما سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأوَّلين)، و«المضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة»[1].

جاء في لسان العرب «الأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إِسطارٌ وإِسطارةٌ، بالكسر، وأُسطيرٌ وأُسطيرةٌ وأُسطورٌ وأُسطورةٌ بالضم. وقال قوم: أساطيرُ جمع أسطارٍ وأسطارٌ جمع سطر. وقال أبو عبيدة: جُمع سطرٌ

(١) فراس السواح: دين الإنسان، ط٤، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ٢٠٠٢، ص ٥٦.

على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير، وسطَّرها: ألَّفها. وسَطَّرَ علينا: أتانا بالأساطير. الليث: يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يسطِّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل»[1].

وجاء في تاج العروس من جواهر القاموس:استَطَرَه: كتبه. وفي التنزيل العزيز» وكل صغير وكبير مُسْتَطَر»[2]. والأساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها، جمع إسطارٍ وإسطيرٍ»[3]. وقال صاحب قاموس العين: «سطر فلان علينا تسطيرًا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. والواحد من الأساطير إسطارةً وأُسطورةً، وهي أحاديثٌ لا نظام لها بشيء »[4].

واشتقاق كلمة أسطورة في العربية يقارب اشتقاقها في اللغات الأوروبية، فكلمة Myth في الإنجليزية والفرنسية وغيرهما، مشتقة من الأصل اليوناني Muthas وتعني قصَّةً أو حكاية، وكان أفلاطون أول من استعمل تعبير Mutholagi للدلالة على فنِّ رواية القصص، وبشكلٍ خاصٍّ ذلك النوع الذي ندعوه اليوم بالأساطير، ومنه جاء تعبيرMythology المستخدم في اللغات الأوروبية الحديثة. أما في لغات المشرق القديم، فلا تعثر على مصطلح خاص ميز به أهل تلك الحضارات الحكاية الأسطورية عن غيرها[5] .

ولم تفرق لغات المشرق القديم بين النصِّ الأسطوريِّ والنصِّ العاديِّ رغم تأكيد القدماء على اختلافها وخصوصيتها، مما استدعى معرفة المعايير التي تساعد في التمييز بين النصَّين، ومن أهمها: كون الأسطورة شكلاً من أشكال الأدب الرفيع، وكونها قصةً تحكمها قواعد السرد القصصي، وجرت العادة أن

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، ج٦، مادة: سطر، ص ٢٥٧.

(٢) سورة القلم: الآية ٥٣ .

(٣) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة سطَر .

(٤) الخليل الفراهيدي: قاموس العين، مادة سطر .

(٥) فراس السواح: مرجع سابق ، ص٥٦ .

يُصاغ النصُّ الأسطوريُّ في قالبٍ شعريٍّ يساعد على سهولة تداوله بين الأفراد وعبر الأجيال. والأسطورة قصَّةٌ تقليديةٌ تحافظ على ثباتٍ نسبيٍّ، تتناقلها الأجيال بنصِّها عبر فترةٍ زمنيةٍ طويلةٍ طالما حافظت على طاقتها الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة. وليس للأسطورة زمن، أي أنها لا تقصُّ عن حدثٍ مضى وانتهى، بل عن حدثٍ ذي حضورٍ دائم، فزمانها ماثلٌ أبدًا لا يتحوَّل إلى ماضٍ. ويتعلق موضوع الأسطورة بالمسائل الكبرى التي ألَّحت على عقل الإنسان دائمًا، وتتميز بالجدية والشمولية، مثل الخلق والتكوين والموت والعالم الآخر. وتُسند الأدوار الرئيسية في الأسطورة للآلهة وأنصاف الآلهة، ويكون دور الإنسان في حال ظهوره دورًا مكملاً. والأسطورة مجهولة المؤلف، لأنها ظاهرة جمعية وليست خيالاً فرديًا، وتتمتع بسلطةٍ عظيمةٍ وقدسيَّةٍ في عقول الناس ونفوسهم، كما أنها ترتبط بنظامٍ دينيٍّ معين، وتتشابك مع معتقداته وطقوسه، فإذا انهار النظام الذي تنتمي إليه فقدت كلَّ مقوِّماتها كأسطورة، وتحولت إلى حكايةٍ دنيويةٍ شبيهةٍ بالأسطورة، مثل الحكاية الخرافيَّة والقصة البطوليَّة، وقد تتحلُّ بعض عناصرها في الحكاية الشعبيَّة[1].

٢ - أساطير الأولين:

لقد كان ورود كلمة الأساطير في القرآن الكريم دائمًا بصيغة الجمع والتركيب (مضاف ومضاف إليه) وبمعنى الأحاديث المتعلقة بالقدماء. قال تعالى «قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا، إنّ هذا إلا أساطير الأولين»[2] أي مما سطروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها. وقال أيضًا «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرةً وأصيلا»[3]. ولم ترد كلمة أسطورة كمفردةٍ في القرآن الكريم وهو أقدم أثرٍ مدوَّن،

---

(١) السواح: المرجع نفسه، ص ٥٨ .

(٢) سورة الأنفال: الآية ٣١ .

(٣) سورة الفرقان: الآية ٥ .

ولكنها وردت بصيغة الجمع في تركيبٍ معيَّنٍ (شبه جملة) هو «أساطير الأولين» في عددٍ من السور القرآنية[1]. كما وردت اشتقاقات من فعلها الثلاثي «سَطَرَ» واسم المفعول منها «مسطور»، قال تعالى «ن. والقلم وما يسطرون[2]»، وقال عزَّ وجلَّ «كان ذلك في الكتاب مسطورا»[3] .

وكانت «أساطير الأولين» في نظر كفار قريش أخبارًا لا تحمل في ثناياها إلا الأوهام والأباطيل، في حين أنها عند المسلمين كانت حقائق آمنوا بها، لأنهم صدقوا في إيمانهم بالتوحيد وبرسالة محمد صلى الله عليه وسلم وبالقرآن كتابًا منزلاً من لدن حكيمٍ عليم. وبعبارةٍ أخرى فإن ما كان يسمِّيه كفار قريش «أساطير الأولين» هي ما نجده في القرآن من أخبار الأولين وقصصهم[4] مما يُسمَّى حديثًا [5]، أو مما يُسمَّى أنباءً[6] ؛ ولكن مفسري القرآن الكريم نصبوا أنفسهم للعامَّة وأجابوا في كلِّ مسألةٍ، وكان أغلب ذلك بغير روايةٍ وعلى غير أساس، وكلَّما كان تفسيرهم أغرب، كان أحبَّ للعامة، وقد حذَّر أبو إسحاق النظام من ذلك[7]. وقد ازدهرت علوم اللغة العربية ووُجِد بعضها أساسًا لخدمة القرآن الكريم في جوانب إعجازه المتعدِّدة، مثل غريب القرآن ومشكل القرآن ومجاز القرآن ومعاني القرآن ومعاني إعجاز القرآن وغير ذلك، ورأى كثيرٌ من العلماء العاملين في هذا المجال أن التفسير يخصُّ (الكلمة)، بينما يكون التأويل خاصًّا بالكلام والجُمل[8] .

(١) سورة الأنعام: الآية ٢٥ وسورة الأنفال:الآية ٣١ وسورة النحل: الآية ٢٤ وسورة المؤمنون: الآية ٨٣ وسورة الفرقان: الآية ٥ وسورة النمل: الآية ٦٨ وسورة الأحقاف: الآية ٧١ وسورة القلم: الآية ٥١ وسورة المطففين: الآية ١٣ .

(٢) سورة القلم: الآية ١ .

(٣) سورة الإسراء: الآية ٥٨ وسورة الأحزاب: الآية ٦ .

(٤) سورة النحل: الآية ١١٨ وسورة غافر: الآية ٧٨ وسورة الأعراف: الآية ١٠١ و١٧٦ وسورة يوسف: الآية ٣ وسورة هود: الآية ١٠٠ ووردت في القرآن الكريم سورة القصص .

(٥) سورة طه: الآية ١٥ وسورة النازعات: الآية ١٥ وسورة البروج: الاية ١٧ .

(٦) سورة المائدة: الآية ٥ وسورة التوبة: الآية ٧٠ وسورة يونس: الآية ٧١ وسورة الشعراء: الآية ٦٩ .

(٧) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، طبعة جديدة ومنقحة، دار الفارابي: بيروت ودار محمد علي للنشر: صفاقس٢٠٠٥ ، ص ٨٣ .

(٨) محمد عجينة: المرجع نفسه، ص ٢٠ وما بعدها.

٣- تعريفات الأسطورة :

وكلمة «أسطورة» في رأي بلاشير[١] قريبة الصلة بقرينتها في اليونانية واللاتينية «إيسطوريا» Historia التي اشتقت منها كلمة History بالإنجليزية وغيرها من اللغات، بمعنى أخبارٍ تؤثر عن الماضين وهو ما وصفه كفار قريش بعبارة «أساطير الأولين»[٢].

وعرّف د. عبدالحميد يونس الأسطورة تعريفًا مطوّلاً حين قال: «إنها حكاية إلهٍ أو شبه إلهٍ أو كائنٍ خارقٍ تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتحليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة. وهي عند الإنسان البدائي عقيدةٌ لها طقوسها، فإذا تعرَّض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعامل التغيُّر، تطوَّرت الأسطورة بتطوُّره، وقد تتبدَّد تحت وطأة عناصر ثقافيةٍ أقوى، فتنفرط عقدتها، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللاشعور، وتظلُّ على الحالين، عقيدةً أو ضربًا من ضروب السِّحر، أو ممارسةً غير معقولة أو شعيرةً اجتماعية»[٣]. ولكن د. يونس نفسه يرى أنه «من العسير أن نضع تعريفًا للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصِّصون، لأن الأسطورة واقعٌ ثقافيٌّ ممعنٌ في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر»[٤] .

أما شفيق المعلوف فقد عرَّف الأساطير بأنها «تصوُّرات أناسٍ كان لهم خيال الشعراء، ولكنهم لم يؤتَوا لسانهم لينظموا ما تخيلوه فردَّدوه حكاياتٍ فطرية»[٥] .

---

(١) انظر بلاشير: مجلة Semitica العدد السادس، سنة ١٩٥٨، ص ٨٣ – ٨٤، وميرسيا الياد Aspects du mythe، ص٩. نقلاً عن محمد عجينة، ص ٢١ .

(٢) محمد عجينة: المرجع السابق، ص ٨٣ وما بعدها .

(٣) عبدالحميد يونس: معجم الفولكلور، ط١، مكتبة لبنان: بيروت ١٩٨٣، مادة (أسطورة): ص ٣٤. المرجع نفسه، ص ٩ .

(٤) عبدالحميد يونس: المرجع السابق، ص ٣٤.

(٥) شفيق المعلوف: عبقر، ص ١٠ .

وكان تعريف د. محمد عبدالمعيد خان للأسطورة بأنها «تفسيرُ علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان في ما يشاهد حوله في حالة البداوة؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين؛ وهي الدين والتاريخ والفلسفة جميعًا عند القدماء»[1]، ويرى الدكتور خان أنها» ليست فكرةً مبتدئةً أو خاطئة، بل إنها فكرةٌ بدويةٌ تاريخيةٌ صُبغت بصبغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيلٍ زال أثره من ذهن الناس، والناس بالطبع يكبِّرون الشيء الصغير لإظهار عظمة الجيل السالف، ولذلك نرى الناس يعظِّمون الأموات، وكلَّما بعُد عصر الأموات من الأحياء كبرت عظمتهم وبلغوا درجة الآلهة. وكذلك عندما نقف على أطلال الأكواخ القديمة نشعر كأنها كانت قصورًا ملكية، وهكذا شأن الإنسان مع كلِّ ما مضى»[2] .

وذهب الباحث فراس السواح إلى القول بأن الأسطورة «حكايةٌ مقدسةٌ مؤيدةٌ بسلطانٍ ذاتيٍّ لا يأتي من عوامل خارجةٍ عنها، بل من أسلوب صياغتها وطريقة مخاطبتها للجوانب الانفعالية وغير العقلانية في الإنسان»[3] .

واعتبر د. أحمد كمال زكي أنَّ الأسطورة علمٌ وأصلٌ لكلِّ المعارف القديمة، ولهذا فالأساطير ترتبط بفكر الإنسان البدائيِّ ورؤاه وهي «علمٌ قديمٌ بل إنَّه أقدم مصدرٍ لجميع المعارف الإنسانية، ومن هنا ترتبط كلمة الأسطورة Myth دائمًا ببداية الناس، أو ببدائية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضربٍ من ضروب العلم أو المعرفة.»[4]

وتقوم الأسطورة عند كاسيرر «على مفهوم زماني لا مكاني، ولذلك فإن الأسطورة الحقة لا تبدأ عندما نكوِّن تلك الصورة المحددة عن الآلهة، بل عندما

(١) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ط ٤، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت ١٩٩٣، ص ٢٠ .

(٢) خان: المرجع نفسه، ص ٢٠ .

(٣) فراس السواح: مرجع سابق، ص ٥٨ .

(٤) أحمد كمال زكي: الأساطير، ط ٢، دار العودة: بيروت ١٩٧٥، ص ٤٢.

نعزو لهذه الآلهة بدايةً محددةً من الزمن، وعندما تباشر هذه الآلهة فعالياتها وتتبع عن وجودها في سياق زمني؛ أي عندما يتحول الوعي الإنساني من فكرة الألوهة إلى تاريخها»[١] .

وعن تعريف الأسطورة في نشأتها الأولى قال أنيس فريحة:» إن الأسطورة في نشأتها الأولى محاولةٌ بريئةٌ لتعليل مبهمٍ غامضٍ أو تفسيرٌ لظاهرةٍ طبيعيةٍ لا يُعرف لها سبب وهي تصدر من العاطفة والشعور لا عن العقل الواعي»[٢].

وعرَّف فؤاد أفرام البستاني الأسطورة بأنها: «قصة خرافية يسود فيها الخيال». وأنها» تعريب جاهلي لكلمة يونانية تفيد معنى الخبر أو السرد أو الحكاية أو القصة أو الخرافة» وهكذا فإن الأسطورة لديه تفيد معنى الخرافة [٣] .

وجاء في (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) أنها «قصة خرافيةً يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائناتٍ حيَّةٍ ذات شخصيةٍ ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي، وتستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضًا شعريًّا قصصيًّا، والأسطورة سردٌ لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة،إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية إما من الناحية الأخلاقية أو الناحية الميتافيزيقية «[٤]، وتقدم الأسطورة تفسيرًا للكون وأسرار الحياة والموت، عند شعبٍ ما عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهةٍ أو كائناتٍ خارقةٍ للعادة [٥]. والأسطورة عند العرب«سردٌ قصصيٌّ لا يمكن إسناده إلى مؤلَّف معيَّن يتضمَّن بعض المواد التاريخية الى جانب مواد خرافيةٍ

---

(1) Ernest Cassirer: The Phylosophy of Symbolic Forms ,Yale, New Haven, Vol 2, 1977 , PP.104 -105

نقلاً عن: فراس السواح: الأديان ص (٥٩) .

(٢) انيس فريحة: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، ط٢ ، دار النهار للنشر: بيروت ١٩٧٩، ص ٢١٢ .

(٣) فؤاد أفرام البستاني: دائرة المعارف الإسلامية .

(٤) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط٢، مكتبة لبنان: بيروت ١٩٨٤، ص ٣٢ .

(٥) المرجع نفسه: ص ٣٢ .

شعبيةٍ ألِفها الناس منذ القدم، مثال ذلك قصص الزير سالم وعنترة»[1]. وقد تُوسِّع معنى الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، وشمل معناها كذلك التشويه الخيالي لقصَّةٍ حقيقيةٍ ماثلةٍ في أذهان الناس باضطراد من أمثال نجوم السياسة والسينما والرياضة، فينسب الناس العاديون لهذه الشخصيات صفاتٍ خارقةً للعادة هي في الواقع بمثابة تعويض عما يشعرون به من تفاهة أو ذلَّةٍ أو نقص[2].

والأسطورة «حقلٌ من حقول المعرفة ملفَّعٌ بالغموض والضَّباب والفتنة، ولعلها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة التعليل»[3] .

لكن التعاريف هذه لا بدَّ أن تُؤخذ بعين الاعتبار وأن يُنظر إليها نظرةً إيجابيَّةً، لأن الدراسة الأنثروبولوجية أزاحت الغموض عن الأسطورة، واعتبرتها علمًا ساهم في بناء الفكر البشريِّ لمرحلةٍ أساسية، ولاسيما أنها ترتبط بتاريخ الأدب العربيِّ بالمعنى العام لكلمة «أدب»، ذلك الأدب الذي - برغم المتوافر منه - لا يزال محلَّ بحثٍ واستكشاف[4] ؛ وعلى ذلك تكون الأسطورة هي المادة الخام للأدب[5]، ولكنّ هناك فرقٌ واضحٌ بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. ولمعرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادةً أدبيةً، يجب النظر في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح أولاً؛ لأن الأسطورة رمزٌ والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وثانيًا يجب النظر في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأنه لا يمكن تصوُّر أدبٍ عارٍ عن القصدية[6].

---

(١) المرجع نفسه: ص ٣٣ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣ .

(٣) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٤) محمد عجينة: مرجع سابق، ص ١٦.

(٥) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٣٨ .

(٦) وهب رومية: المرجع نفسه، ص ٣٨ .

والأدب ينضوي على الرمز الذي هو اللغة الأساسية في التخاطب البشري بل وهي لغته الأولى، ومن ثم فالأدب أقدم وأعمق مادةٍ تعامل معها البشر، وقد حرَّر به الشعراء الجاهليون إبداعهم الشعري بالموروث الديني، إضافة إلى الواقع المعيشي والحياة العامة، ويظهر ذلك لاسيما في الارتياح الذي أحدثته الفترة الزمنية البعيدة عن النبع الأصل، «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيرًا من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»[1] .

وهكذا نرى أن الباحثين قد اختلفوا في تعريف الأسطورة بشكل عام، والأسطورة العربية بشكل خاص، لتشعُّب مفهومها إلى حدِّ التناقض أحيانًا، بحيث اتَّسم تحديدها بصعوبةٍ كبيرة، وصار الاتفاق على تحديد معناها عسيرًا، لارتباطها ودخول موضوعها ضمن مفاهيم وقيمٍ وحضاراتٍ وأذواقٍ وآدابٍ وتراثاتٍ متعددة، وعلوم كثيرةٍ كالتاريخ والدين والأخلاقٍ والفلكلور، فهي تدخل «ضمن الإنثروبولوجيا وعلمٍ النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها، ثمَّ إن كلَّ فرعٍ من فروع المعرفة هذه نشأت فيه مدارس مختلفة حول الأسطورة»[2] ؛ فمن الباحثين من يراها (ظاهرةً مرَضيَّةً ناشئةً عن زيف الكلمات وبطلانها)[3]، ومنهم من يرى أنها «نشأت علمًا بدائيًّا يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان وأنها متأخرةً عن الطقوس»[4] .

٤ - تعريف الخرافة:

أما الخرافة فهي من (خَرَفَ) ومن معانيها فسد عقله من الكبر، والخرافة هي الموضوعة من حديث الليل المستملح، و (خرافة) غير معرَّفة، اسم علمٍ لـ «رجل

---

(١) انظر: وهب رومية: المرجع نفسه، ص ١٨١ وما بعدها. وانظر أيضًا: عبدالملك مرتاض: السبع المعلقات، ص ٣٦ وما بعدها .

(٢) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ط١، دار الحداثة: بيروت ١٩٩٢، ص١٩٣. وانظر: طاهر بادنجكي: قاموس الأساطير، مادة أسطورة، وانظر أيضًا: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص ١٥ وما بعدها .

(٣) قال ذلك تايلور مطبِّقًا مبادئ داروين ومقتبسًا حجته من أقوال ماكس موللر، انظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص٤٤..

(٤) جيمس فرايزر: الغصن الذهبي، نقلاً عن: محمد عجينة، ص ٤٤ .

من قبيلة عذرة أو من جهينة، اختطفته الجنُّ ثم رجع إلى قومه، فكان يحدِّث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذَّبوه، فجرى على ألسنة الناس»[1]، وقالوا: (حديث خرافة)، أو (حديث مستملح كذب)، وشأنها شأن كلمة (أسطورة) لم تذكر كلمة (خرافة) في القرآن الكريم، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: قال لها الرسول صلى الله عليه وسلم: حدثيني. قالت: ما أحدثك حديث خرافة أو هذا من حديث خرافة، قال: لا، وخرافة حقٌّ[2]. أما الشاعر العربي الجاهلي فربط بين المدلول الغيبي للكلمة، ومعناها اللغوي، فقال:

حيـــاةٌ ثـــمَّ مـــوتٌ ثـــمَّ نـشـرٌ

حـديـثُ خـرافـةٍ يـا أمَّ عـمـرو[3]

و«الخرافة قصة أحداث خيالية يُقصد بها حقائق مفيدة في شكل جذاب، وينصبُّ هذا المصطلح عادة على القصص الأخلاقية المروية على لسان الحيوان والطير مثل ما ورد في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع»[4].

و«الخرافة ضربٌ من الأحاديث المستملَحة المعجِبة، وهي أحاديثٌ لا تخلو من المعرفة»[5].

٥ - تداخل الأسطورة والخرافة والرمز:

وقد ميَّز جبور عبدالنور في (المعجم الأدبي) وفرَّق بين الأسطورة والخرافة والميثة، فالأسطورة عنده «سرد قَصَص مشوَّه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة

---

(١) لسان العرب: مادة خرف.

(٢) الجاحظ: كتاب الحيوان، ج١، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، ص ٣٠١.

(٣) نسب ابن قتيبة هذا البيت إلى أبي نواس. انظر: الشعر والشعراء، ط ٦، تقديم: حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: محمد عبدالمنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٥١، وسبقه بيتٌ نصُّه:

تُعَلِّلُ بالمُنَى إذ أنت حيٌّ وبعد الموت من لبنٍ وخمرِ

(٤) مجدي وهبة وكامل المهندس: مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٥) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرًا أوليًّا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حسب الرواة والبلدان فتصبح غنية بالخيال والأحداث والعُقد [١] .

ويرى مؤلف (المعجم الأدبي) أن الأسطورة «قد تكون من صنع كاتبٍ أو شاعر معيَّن غاص على أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، وتوسَّل بأسلوبه الخاص وضع أسطورةٍ ناجحةٍ ما تعتم أن تصبح مع مرور الزمن من الفولكلور المحليِّ أو التراث الشعبي»[٢] .

أما الخرافة فهي من الوجه الشعبي، «سردٌ خياليٌّ شعبيٌّ وعفويٌّ ذو معنىً رمزي، وقد يتعدَّل مفهوم الخرافة حسب التفسير الذي يعمد إليه الشراح. وقد تتضمن تقليدًا قديمًا أو حكايةً عن شخصياتٍ وأحداث، وتشير عادةً إلى ظاهرةٍ طبيعيةٍ أو إلى مرحلةٍ تاريخيةٍ أو إلى مضمونٍ فلسفيٍّ أو خلقيٍّ أو ديني، وهذا ما يميز الخرافة عن الرمز والمجاز المحدودَيْ المدلول. ويقال إنَّ جميع الميثولوجيات العالمية انطلقت من أسسٍ خرافيةٍ تشعبت وتلاحمت لدى عددٍ من الشعوب فتكوَّن منها وحدةً مترابطة»[٣]. أما من الوجه الأدبي فالخرافة «حكايةٌ قصيرةٌ نثريةٌ أو شعريةٌ تبرز أحداثًا وشخصياتٍ وهميةً تتراءى من خلالها أحداثٌ وشخصياتٌ واقعيةٌ، بحيث إن الذهن يتتبع عند قراءتها أو سماعها المعنى الظاهر والمعنى الباطن في الوقت نفسه، وقد يكون أبطالها أناسًا أو حيواناتٍ أو حشراتٍ أو نباتاتٍ أو معادن»[٤] .

---

(١) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، ط١، دار العلم للملايين: بيروت، ص ١٩.

(٢) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، ص ١٩.

(٣) جبور عبدالنور: المرجع نفسه، ص١٠١.

(٤) جبور عبدالنور: المرجع نفسه، ص ١٠١.

بينما تُعرَّف (المِيثة) بأنها «حكايةً خياليةً في أسلوبٍ رمزيٍّ، معبرةً عن واقعٍ تاريخيٍّ أو طبيعيٍّ أو فلسفي. والمضمون الرمزيُّ الشائع فيها هو الذي يميزها عادة عن الأسطورة. ويشيع فيها نفسٌ مأساويٌّ أو دينيٌّ، وترتبط بعقائد إيمانيةٍ أو بشعائر سحرية، وتعين الإنسان في تحديد موقعه من الزمان وفي ارتباطه بالماضي من جهة، وبالمستقبل من جهةٍ أخرى، وبذلك يكون العالم المثيولوجيُّ لصيقًا بالواقع ومؤوِّلاً له. وتكون المخلوقات المثيولوجية مسيطرةً عادةً على الظواهر الطبيعية التي يفيد البشر من خيرها ويتحملون نتيجة شرِّها، وقد نجم عن شيوع (الميثة) قديمًا اطمئنان الإنسان إلى ارتباطه بواقعٍ مدرَكٍ ومستمرِّ الوجود»[1]. وعلى النقيض من الأسطورة، لا نجد للخرافة تصريفًا وتحديدًا، على الرغم من أن الأسطورة كانت محلَّ بحثٍ في المراجع اللغوية، لأن عبارة «أساطير الأولين» وردت في بعض آيات القرآن الكريم.

وتتداخل الأسطورة مع الخرافة بحيث لا يمكن التفريق بشكلٍ دقيقٍ بينهما، لاسيما وأن أغلب «ما نقل إلينا كان يدخل في الأسطورة من وجهٍ والخرافة من وجهٍ آخر، لذلك نجد أن الكثير ممن كتب في الأساطير تطرق إلى الخرافات، وأن من كتب في الخرافات ذكر الأساطير، لكن يبقى لدينا حاكمٌ أعلى وهو أن الأساطير صفة مدحٍ وحمدٍ وإطراءٍ وثناء، أما الخرافة فكانت محلَّ طعنٍ وقدحٍ وهجاء»[2]، فإذا قلنا بلاد الأساطير فهذا مدحٌ وترويجٌ سياحي، أما إذا قلنا بلاد الخرافات، فإن ذلك يعطي عكس معنى العبارة الأولى، برغم التداخل بين المصطلحين. وهكذا» تكون الخرافة مرادفةً للأسطورة ولكن لها أثرًاو نتيجة، ولتلك أثرٌ ونتيجةً تختلف عن الأولى»[3].

(١) جبور عبدالنور: المصدر نفسه، ص ٢٧٤.
(٢) طارق رجب: بحث منشور على شبكة الإنترنت، موقع منتديات نينجاوي الإلكتروني .
(٣) المرجع نفسه .

ويرى الدكتور وهب رومية «أن الأسطورة والخرافة والرمز مصطلحات متداخلة تداخلاً وثيقًا يجعل التمييز بينها لا يخلو من المشقة والعسر، فالأسطورة والخرافة بنيتان رمزيتان، والرمز نفسه قد يكون خرافة أو أسطورة، وقد يكون غيرهما أيضًا. والأسطورة بنية مفتوحة مجهولة المؤلف، وكذلك الخرافة أيضًا، فكلتاهما من إبداع الجماعة، وكلتاهما عُرضة للإضافة والتحوير أو للانزياح. وكلتاهما تعبِّر عن رؤية الإنسان للكون والمجتمع والطبيعة والزمان والآلهة، أو عن رؤيته لبعض هذه الأمور من زاوية بعينها»(١).

وبرغم هذه الملامح المشتركة يمكن الحديث عن فروق بين الأسطورة والخرافة، وإن تكن فروقًا ليست بالوضوح البيِّن الحاد، «فللأسطورة جانبان يتصل أحدهما بالقول، ويتصل الآخر بالشعائر (الطقوس)، وليس للخرافة شعائر. والأسطورة في نظر المؤمنين بها حقيقةٌ لا تشوبها شائبة، وإن تكن في نظر الآخرين وهمًا وخيالاً، ولكن الخرافة في نظر الجميع محض خيالٍ وباطل. والأسطورة موصولةٌ أحيانًا كثيرةً بالمعتقد الديني، وليست الخرافة كذلك»(٢).

أما الرمز فهو «دالٌّ» يدلُّ على أكثر من دلالته الحرفية، وقد يكون هذا (الدالّ) لفظًا له قصة، وقد يكون (بنيةً قوليةً) متعددة الأشكال، وهو في أحواله جميعًا مثقلٌ بالمعرفة(٣) .

وقد تناقلت الأسطورة الكثير من المفاهيم والرموز، التي ارتبطت في عصورٍ مختلفة بما واجهه الإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومنها الصراع بين الخير والشر والخلق الأول وخلق الكون وخلق الحياة وصراع الآلهة وصراع الملوك وصراع الأبطال وصراع الذكورة والأنوثة وتقديس الأجرام السماوية كـ (القمر والشمس

---

(١) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت..

(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشورعلى شبكة الإنترنت .

(٣) المرجع نفسه .

وكوكب الزهرة)، ومحاولة تفسير الموت والحياة وترميز الآلهة في أشكال بصرية، مثل الهلال والبقرة والثور والثور الوحشي والشجرة والقمر والصليب .

ونظرًا لضبابية تعريفات الأسطورة وتعدُّدها واختلافها اختلافًا لا يقف عند حد، فإنها في بعض الأحوال تتحوَّل إلى خرافةٍ، وبخاصةٍ إذا كفَّ أصحابها عن الإيمان بها لسببٍ أو لآخر .

ولكن أهمية الأسطورة تنبع من «كونها الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نمَّاه الخيال الإنساني، واستخدمته الآداب العالمية»[1]، وتنمُّ عن مستوى الإدراك الفكريِّ للمجتمع الذي ابتدعها، وهي خير دليلٍ على مستوى الإدراك الفكريِّ والعقليِّ الذي وصل إليه البشر، فكأنَّ الأسطورة تمثل الذاكرة الإنسانية في الماضي البعيد. «لقد صيغت تلك المادة التراثية في عصور الإنسانية الأولى وعبَّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط الواقع بالخيال، وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور، واتَّحد فيها الزمان، كما اتَّحد المكان. واتَّحدت انواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كلٍّ متفاعل مع مشاهد الطبيعة، واتخذت من التجسيد الفني – وهو لغة الشعر الحق – وسيلتها للتعبير عن كلِّ خلجةٍ من شعور، وكلِّ خاطرةٍ من فكر، في تلقائيةٍ عذبةٍ محبَّبة، تنطوي على إيمانس عميقٍ بأنها تعبِّر عن (حقيقة الوجود)» [2] .

٦ - الأساطير والحياة الدينية عند العرب الجاهليين :

ومن أوضح ما ذُكِر عن الأساطير عند العرب ما ورد في قصيدة ثابت بن جابر الفهمي (تأبط شرًّا) في الغول، حيث يورد لنا في قصيدته أنه التقى الغول وحاورها، وقارن بينه وبينها، وحاول صحبتها، ولما أبت إلاَّ القتال قاتلها فقتلها،

---

(١) انس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان: طرابلس، د. ت، ص ١٢ .
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢ .

والطريف أنه قتلها ليلاً، والغول لا تظهر كما في الأسطورة إلا ليلاً، فظل باركًا عليها حتى طلع الصباح، وإذا هي مخلوقٌ عجيب، ولعلَّ ما صوَّره هذا الشاعر الصعلوك هو ما يدور في أذهان الناس عن تلك الصورة المرعبة المخيفة للغول، وسندرس القصيدة عند الحديث عن الغول في هذا الفصل. وقد سارت الأساطير في ذكر الغول حتى وصلت إلى التزاوج مع الإنسان، فقيل: إنَّ تأبط شرًّا نكح الغول، وجاء ذلك في شعر ابن رشيق وهو متأخر (١٠٠٠ – ١٠٧١ م) حيث يقول :

إلاَّ تَـكُـنْ حَـمَـلَـتْ خَـيـرًا ضـمـائِـرُكُمْ
أَكُـنْ تَـأَبَّـطَ شَـرًّا نـاكِـحَ الْـغـول [1]

ولما كانت الأساطير حكايات تصاحب الطقوس الدينية، أو الاجتماعية، فإنَّ حياة الجاهلي، قد حفلت ببعض هذه الأساطير، وكون حياة العربي في بيئته ليست معقدة، فإنَّ الهامش الأسطوري لم يكن واسعًا كما هو عند بعض الأمم كاليونانيين مثلاً. ونحن واجدون في الشعر الجاهلي بعض الأمثلة لهذه الأساطير التي كان يعتقدها الشاعر الجاهلي، مثل: الغول، والعنقاء، والسعلاة، وبعض الأفعال والأوهام التي يقوم بها لطرد الجن، أو التعشير، ومع ذلك فإن هامش الأسطورة لم يتسع كثيرًا في الشعر الجاهلي، لأنه كان يعبر بواقعية عن حياة الجاهلي في حلِّه وترحاله وفي حروبه وسلمه وفي علاقاته العاطفية والأسرية والقبلية، بل وفي تعامله مع حيوانات بيئته.

ومن الأساطير التي عُرضت في ثنايا الشعر الجاهلي الطموح للخلود كما ورد في الشعر والأمثال في حكاية لقمان الذي عاش بحياة سبعة نسور؛ وأسطورة الهامة والصدى التي ترتبط بالقتل والثأر، فزعموا أن الصدى وهو ذكر البوم يسكن في القبور، وقالوا هو طائر يقال له الهامة، وقال بعضهم هو روح القتيل تخرج من

---

(١) ابن رشيق القيرواني: الديوان، ط١، جمعه وحققه وشرحه: محيي الدين ديب، إشراف: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية: صيدا ١٩٩٨، ص ١٢٠.

جسده على شكل طائر وتظل تصرخ وتنادي في الخرائب والنواويس المعطلة حتى يؤخذ للقتيل بثأره، فتصمت .

ويذكر د. محمد عجينة في كتابه موسوعة أساطير العرب أنه لم يعثر على أساطير تتعلق بالثور الوحشي[1]، ومع ذلك فقد ورد في الشعر ما يشبه الأسطورة في ضرب الثور لتشرب البقر، حيث يرون أن الثور يركبه جنيٌّ فيمنع البقر من الشرب، ولذلك كانوا يضربونه، كما سنرى ذلك في موقعٍ آخر من هذا الفصل في قول الأعشى وأنس بن مدركة .

وكان عند العرب خرافة ترقى للاعتقاد، وهي كي الجمال السليمة لتشفى الجمال المصابة بالجرب، وقد ورد في شعر النابغة الذبياني إشارة إلى ذلك في اعتذاريته للنعمان بن المنذر؛ وارتبط اسم الغراب بالشؤم، وهذا من باب تلك الأساطير التي يتناقلها الناس إلى يومنا عن شؤم الغراب، وقد ورد في شعر النابغة أيضًا إشارة إلى ذلك، سنذكرها في موقعها .

والعلاقة بين الشاعر الجاهلي والأسطورة هي علاقة معتقد تمتد لتلتقي بالكائنات الأخرى على هذه الأرض التي تخبئ في طيَّات رمالها أعاجيب، وفي سرابها مشاهدات، وفي رهبة ليلها صورًا وحكاياتٍ عن الغول والسعلاة والجن والشياطين والمخلوقات الغريبة كـ «شق وسطيح»[2] وغيرِ ذلك، ولا شك أنَّ هذه المعتقدات أو الأوهام التي علقت بالفكر العربي في ذلك الوقت كانت مصدر إلهام للشعراء في تصوير بعض المشاهد، والتعبير عن بعض الأفكار، ومع ذلك فإننا نقول بأن واقعية الشاعر الجاهلي وعدم سيطرة الأسطورة على فكره وخياله ظلّت تشده

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب ، مرجع سابق ، ص ٣٠٧.

(٢) كان شق في زعم الإخباريين إنسان له يد واحدة وعين واحدة، وجعلوه من المتشيطنة صورته صورة نصف آدمي. أما سطيح فهو جسد ملقى لا جوارح له، ولا يقدر على الجلوس. وهما كاهنان وُلدا في اليوم الذي ماتت فيه طريفة الكاهنة، وعاصرا مالك بن نصر اللخمي. انظر: المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٧٦٥ وما بعدها .

إلى الواقع الاجتماعيِّ الذي يعيشه، ومن هنا كان ارتباطه بالقبيلة وما تتعرض له، وبالأحداث التي تقع، وبحيوانات الصحراء، وبمحاولة إرواء الظمأ للمرأة، كل ذلك جعل هامش الأسطورة يتضاءل في الشعر الجاهلي، أو لعله راجعٌ كما قال بعضهم إلى طبيعة الصحراء المنكشفة التي لا تشبه بلاد الجبال العالية والجزر المعزولة، والغابات الكثيفة .

ويبدو المشهد الأسطوريُّ في الشعر الجاهليِّ مشهدًا متعدِّدًا لأنه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيمانًا تردَّد في كثيرٍ من كتب التراث .

لقد اتسمت القصيدة الجاهلية ببنائية نمطية، ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة، بما في ذلك العناصر التكرارية التي تتشكل منها كثيرٌ من شرائح تلك القصيدة. ورأينا من خلال اختلافات تعاريف الأساطير بعامة، أنه من الصعب دراسة الأساطير العربية القديمة بشكلٍ علميٍّ بخاصة، لأن مصادر التاريخ قليلة وغير موضوعية، فقد ضاع أغلب الأدب العربيُّ القديم بسبب عدم وجود الكتابة عند العرب، فـ «معظم ما كتب عن تاريخ الجاهلية كان بين ٥٠٠ و ٦٢٢ بعد الميلاد، أي من مئة عامٍ إلى مئة وخمسين عامًا قبل الإسلام ربما تمتدُّ قليلاً، وقد وصلتنا عن طريقِ النقوش والرواة أخبارٌ متقطعةٌ مبعثرةٌ مثل الأساطير البابلية التي اكتشفت في الألواح السبعة، ونقوش الساميين الشماليين؛ والأدب العربيُّ الذي نعرفه يتعلق بالجاهلية قبل الإسلام بفترةٍ قصيرة، حيث دوَّنه الكتّاب ووصلنا عن طريقهم مثل سيرة ابن هشام، وأخبار عبيد بن شَرِيَّة الجرهمي، والإكليل للهمداني، وحياة الحيوان للدميري، وفي كتب المتأخرين مثل الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومروج الذهب للمسعودي، وأخبار مكة للأزرقي،

وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، وبلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب للألوسي وغيرهم»[1] .

ونقلت إلينا هذه المصادر والمراجع أن العربي الجاهلي لم يستطع أن يتصوَّر ما وراء الطبيعة، وأنكر الحياةً بعد الممات، وسعى إلى تخليد الذكر وتعظيم الصيت في حياته وحتى بعد مماته، من خلال الإسراف في الكرم والشجاعة والشرب، وآمن بالدهرية[2]، وقدَّس الحجر[3] والحيوان[4]، وعبدالساميون وبعض العرب الأشجار، مثل «نخلة نجران»[5]، وهي نخلة عظيمة كان أهل نجران يتعبدون لها، ولها عيد سنوي، يعلقون فيه عليها كل ثوب حسن وجدوه وحليّ للنساء، ومنها ذات أنواط، وهي شجرة خضراء عظيمة قرب مكة، كانت الجاهلية تأتيها كل سنة تعظيمًا لها، فتذبح عندها وتعلق عليها أسلحتها، ولذلك سميت ذات أنواط. ولا تزال آثار عبادة الشجر باقية عند بعض الناس، تظهر في امتناع بعضهم أو تهيبهم وتحرُّجهم من قطع بعض الشجر كالسدر، لكي لا يصابوا بمكروه.

ووفقًا للمؤرخين المهتمين بأنساب العرب، يشترك العرب والفينيقيون والآشوريون والبابليون في أصولهم، لأنهم يتشابهون في أجسادهم وعاداتهم، ثم افترق العرب عنهم وميزتهم بيئة البادية بمميزات خاصة. فالعرب هم بقايا الشعوب السالفة المبعثرة، وحسب رأي الباحث روبرتسن سميث «إن الأمم التي تشعبت من أصل واحد قد تشترك في اتخاذ العقائد والشعائر الوراثية دينية أو غير دينية»[6] .

---

(١) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ط ٤ ، دار الحداثة: بيروت ١٩٩٣، ص ١٣.

(٢) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ط٢، ج٦، جامعة بغداد: بغداد١٩٩٣، ص ١٤٩ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه، ج٦ ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٤) المرجع نفسه، ج٦، ص ٨١٦ وما بعدها .

(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٢٧١ – ٢٧٢. وانظر النويري: نهاية الأرب، ج١١، ص ١٧٠ .

(٦)وليم روبرتسن سميث: ديانة الساميين، ط ١، ترجمة:عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة:القاهرة ١٩٩٧، ***William Robertson Smith:The Religion of the Semites, Fundamental Institutions.1989,Reprint 1956, Meridian Library, New Yourk.***

لقد أثرت البيئة الصحراوية في (الحجاز ونجد) على طبيعة العرب، فالأشجار نادرة، والآبار والعيون قليلة، مما جعل العربي الجاهلي يصبح اتكاليًا، يعتمد على القضاء والقدر، وينتظر المطر، ولا يميل إلى الأمور المعقدة، وكان صافي الذهن يحب الكلمة الصريحة والبيان الواضح، وقد وصف العربيُّ القديم المرئيات بدقة، ومالت غرائزه إلى المادة أكثر من المعاني والروح، واشتهر العرب بالعِرافة التي تمثل طورًا من تطور أوهام العرب بدءًا من الطيرة والتفاؤل والتشاؤم[١]، وعبدوا الأصنام وقدَّسوها، لكنها لم تصل إلى مرتبة الآلهة حتى القرن السادس قبل الميلاد، لأنَّ الجاهليَّ لم يكن يعتقد أنَّ الصنم خلقه أو خلق الكائنات، فكان تارةً يقدسه، وتارةً يسبُّه ويشتمه، وقد يصنع صنمًا من التمر، وحين يجوع يأكله، وصار العربي يستقسم بالأزلام[٢].

وقد خلط الجاهليون معنى الدهر بالقضاء والقدر، وتطورت هذه العقيدة حتى خضعوا لسلطان (مناة وعوض)، وهي أصنامٌ تعني الدهر، فصار الدهر إلهًا من آلهة العرب وعبده الهذليون، وكانت غايتهم الخلود[٣]. وفي الأساطير العربية أن الملك ذا القرنين طمح إلى الخلود، ووصل مع الخضر إلى عين الدهر، ليشرب ماءها الذي يعطيه حياةً أبدية، لكنه منع من ذلك[٤]، كما طمح لقمان بن عاد إلى الخلود، وارتبط خلوده بحياة سبعة نسورٍ آخرها (لبد) ويعني الدهر، لكنها ماتت واحدًا تلو الآخر، ولما مات (لُبَد) انتهت حياة لقمان بموته[٥] .

كان خيال الجاهليين قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكلٍ تصوريٍّ، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركَّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة،

---

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٦ ، ص ٧٨٦ وما بعدها .

(٢) جواد علي: المرجع نفسه، ج٦ ، ص ٧٧٦ وما بعدها .

(٣) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، مرجع سابق ، ص ٤٢ .

(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، مرجع سابق، ص ٤٧٢ وما بعدها .

(٥) محمد عجينة: المرجع نفسه، ص ٣٢١ .

وتصوُّرهم السمعيُّ هامٌّ يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصوُّرًا ماديًّا، فقد توهموا الجنَّ دائما في صورة الحيوان، مثل الحية والنعامة والقنفذ والأرنب، وتصوَّروا الرُّوح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب[1] .

٧- الوثنية:

تأثر الجاهليون بالوثنية البابلية والرومانية واليمنية، فعبدوا الزهرة، ومردوخ، أو بعل إله الشمس والمطر والخصب مثل البابليين. وكلمة صنم أصلها آرامي، فقد ورد عن أصنام تهامة أن لوح تهامة يذكر أسماء الأصنام الآرامية الثلاثة صلم وسنكال وعشرة[2]، وصلم هو بعل نفسه، ولم ينحت العرب الأصنام بل جلبوها من الخارج، ومن أشهرها :

(مناة)[3] أي بنت الإله، واسمعا مشتقٌّ من المنا والمنيَّة وهو الموت أو القدَر، وكانت مناة من آلهة الموت عند البابليين وتُعرف باسم (مامناتو). وكان هذا الصنم منصوبًا على ساحل البحر بين المدينة ومكة، وهو أقدم الأصنام عند العرب، وكان معظمًا عند الأوس والخزرج، وتعظمه القبائل الأخرى «يقصدونه فيذبحون حوله ويهدون له»[4]، وعبده الهذليون وعظَّمه كلُّ العرب خاصةً الأوس والخزرج، وتسمى بعضهم باسمه: عبدمناة وزيد مناة.

---

(١) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، مرجع سابق، ص ٤٠ .

(٢) كلمة صنم اصلها صلم Salm. انظر:جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٧٢ وما بعدها .

(٣) هي ما مناتو البابلية اي بنت الإله، انظر: محمد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة ١٩٣٧، ص١١٣، نقلاً عن: السيد عبدالعزيز سالم: تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة: الإسكندرية د ت ، ص ٤٧١. وانظر: المفصل، ج٦، ص ٢٤٦ وما بعدها .

(٤) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٤٩ .

و(اللات) وقد ذكر ابن الكلبي في (الأصنام) أن اللات صخرةٌ مربعةٌ بيضاء في الطائف بنت ثقيف عليها بيتًا له أستار، وجعل أهل الطائف فناءه حرمًا ووضعوا له سدنة، يضاهون به الكعبة [1]، وهي (إلهة أنثى) تمثل الشمس عند بعض المستشرقين، وقد أخذها العرب عن النبطيين، وقد عظمتها قريش وجميع العرب وأقسموا بها وتقربوا إليها[2]، وتسمَّى كذلك بعضهم باسمها: زيد اللات وتيم اللات وعائذ اللات وشيع اللات وشكم اللات ووهب اللات[3]، ونسبوا لها فصل الصيف.

أما (العزى)[4] فكان عبَّادها يتصوَّرونها أمًّا لها ابنتان: اللات ومناة، وكانت تُعبدبثلاث شجراتٍ سمراتٍ بوادي نخلة،. وكانت أعظم الأصنام عند قريش، وكان أول من دعا إلى عبادتها عمرو بن ربيعة والحارث بن كعب وقال لهم عمرو: «إن ربكم يتصيف باللات لبرد الطائف، ويشتو بالعزى لحرِّ تهامة»[5]، وهي نفسها عشتار عند البابليين، إلهة فصل الربيع والحب، وكان لها تمثالٌ أو رمزٌ تحمله قريش في حروبها، وسمِّيت الزهرة، ونجمة الصبح، وكانت عبادتها شائعةً بين عرب الجنوب أيضًا، وقد جاء في نصٍّ عربيٍّ جنوبيٍّ اسم امرأة (أمَة العزى)[6] وسُمِّي العديد من الرجال عبدالعزَّى. وهذه الأصنام قد ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالى «أفرأيتم اللات والعزَّى. ومناة الثالثة الأخرى»[7] .

أما الصنم الرابع فهو (هبل) وهو إله الخصب، جلبه عمرو بن لحي من مؤاب من أرض البلقاء إلى مكة، ونصبه فيها وأمر الناس بعبادته وتعظيمه؛ وهبل هو

---

(١) المرجع نفسه، ج٦، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٢) المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه: ج٦ ، ص ٢٣٣ .

(٤) المرجع نفسه، ج٦، ص ٢٣٥ وما بعدها .

(٥) أبو الوليد محمد بن عبدالله بن أحمد الأزرقي: أخبار مكة، ج١، تحقيق: رشدي الصالح ملحس، دار الثقافة للطباعة: مكة المكرمة، ص ١٢٦ .

(٦) المفصل في تاريخ العرب، ج ٦ ، ص ٢٣٨ .

(٧) سورة النجم: الأيتان ١٩ و ٢٠ .

نفسه مردوخ وتموز في بابل، وهو من أعظم الأصنام التي نصبتها قريش في جوف الكعبة، وكان من عقيقٍ أحمر على صورة إنسانٍ (رجل) مكسور اليد اليمنى، جعلت له قريش يدًا من ذهب، وكان إله مكة والكعبة [1].

وكان (ود) صنمًا لقبيلة كلب بدومة الجندل، وروى ياقوت عن ابن حبيب «أن ود كان لبني وبرة وكان بدومة الجندل»[2]، ويقال «إن عمرًا بن لحي جلبه مع أصنام أخرى من شط جدة، وأتى تهامة ودفعه إلى عوف بن عذرة بن كلب بن قضاعة، فحمله عوف وأقره بدومة الجندل، وسمى ابنه عبدود،وجعل ابنه عامرًا سادنًا له، ولم يزل بنوه يسدنونه حتى جاء الإسلام وقوَّض عبادتها»[3]؛ و(ود) يعني شجرة الحبِّ في البابلية، وقيل إنه صنمٌ إغريقيٌّ الأصل لأنه يشبه الصنم (إيروس) إله الحبِّ عند اليونان، وكان تمثاله «على شكل رجلٍ كأعظم ما يكون الرجال، قد ذبر عليه حلتان، متزرٌ بحلة، مرتدٍ بأخرى،عليه سيف قد تقلَّده وقد تنكَّب قوسًا، وبين يديه حربةٌ فيها لواء، ووفضةٌ فيها نبْل»[4]، وقد استمرت عبادته من عصر النبيِّ نوح عليه السلام حتى العصر الإسلامي، وكان يمثل الحبَّ عند الجاهليين[5] .

وقد عبدالعرب أصنامًا كثيرة منها على سبيل المثال: ذو الشرى عبده بنو الحارث بن يشكر ابن مبشر من الأزد[6]، ومنها ذو الخلصة، ومثلما كان البيت الحرام يسمَّى الكعبة الشآمية، كان ذو الخلصة يسمَّى الكعبة اليمانية [7]، وعظَّمت هذا الصنم خثعم وبجيلة وأزد السراة وأقرباؤهم من هوازن. ومن تلك الأصنام

---

(١) المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٢) معجم البلدان، المجلد الرابع، ج٨، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه، المجلد الرابع، ج٨، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٤) ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق: أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤ ، ص ٥٥ ،وانظر: معجم البلدان، المجلد الرابع، ج ٨ ، ص ٤٤٩ وما بعدها، وانظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٥٦ .

(٥) ابن الكلبي: المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٨ .

(٧) معجم البلدان، المجلد الثاني، ج٣، ص ٢٤٣ وما بعدها. وانظر: الأصنام: ص ٤٤ وما بعدها .

ذو الكفين وكان صنمًا لدوس ثم لبني منهب بن دوس، أما ذو الرِّجل فهو صنم حجازي[1]. ومن معبودات العرب الوثنية أساف ونائلة، وغزالا مكة، والخلاصة أن هناك معبودات وثنية رئيسية، وأخرى لكلٍّ قبيلة يعبدونها ويحلفون بها، وغيرها للرجل يحفظها في بيته ويأخذها في سفره.

٨ - تقديس الحيوان والطوطمية:

عرفت بعض مظاهر الطوطمية عند الجاهليين، فقدسوا الحيوان وعبدوه كما يقدِّسه أهل الطوطم ويعبدونه، وسعوا في المحافظة عليه وتجنَّبوا قتله أو أكله، وقد كان تقديس الحيوان وعبادته يهدف عند غير العرب إلى إجلال الآباء، بعكس العرب الذين كانوا يقدسونه لمجرد تحصيل البركة[2]. وهناك قبائل تسمت بأسماء الحيوان، ونمثل لذلك ببني أسد وبني فهد وبني ضبيعة وبني كلب وبني بكر وبني نعامة وبني عنزة (لا يزال ابن هذه القبيلة الكبيرة يعرف بلقبها «العنزي»)، «وهي أسماء تدلُّ على أنَّ عرب الجاهلية كانوا قريبي عهد بمذهب الطوطمية»[3]، وسُمِّي الأفراد بأسماء الحيوانات مثل ثور وثعلب وذئب وذؤيب ونمر ونُمير وكلب وكُليب وقنفذ وتولب وظبيان وضب وعجل وليث وفراس وعنزة وغنم وبكر وقرد، أو بأسماء الطيور مثل: عقاب ونسر وصقر، أو بأسماء حيوانات مائية مثل قريش، أو بأسماء حشرات مثل: حية وحنش والأرقم والأسود وجعل وجُعيل، أو بأسماء نباتات مثل: حنظلة وطلحة وطليحة وسلمة وسمرة وأرطأة وقتادة وعوسجة ونبت، أو بأسماء أجزاء من الأرض كفِهر وصخر وجندل وحجر وكهف، وظنوا أن الحيوان يحميهم كما يحمي الطوطم أهله، والطواطم كائناتٌ تعتقد بها القبائل المتوحشة(٤)، ويعتقد كلُّ فردٍ من أفراد القبيلة بوجود علاقة نسبٍ بينه وبين واحدٍ منها يسمِّيه طوطمه،

---

(١) تاج العروس، مادة (رَجل). وانظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٨٣.

(٢) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ٦٦ – ٨٨ .

(٣) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ص ٨٩ .

(٤) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج١، ص ٥١٨ وما بعدها.

و«كان العربيُّ الجاهليُّ إذا نفق حيوانٌ من نوع طوطم قبيلته احتفل بدفنه وحزن عليه، وكان بنو الحارث إذا وجدوا غزالاً ميتًا غطوه وكفنوه ودفنوه وتحزن عليه القبيلة إلى ستة أيام»[1] فإذا «كان الطوطم نباتًا لم يتجرأ (المؤمن به)على قطعه أو أكله إلا في أوقات الشدَّة»[2]. وتشاءَم العرب وتفاءلوا، فتفاءلوا بالطير كالحمامة، وتفاءلوا بنباح الكلاب على مجيء الضيوف وتفاخروا [3]، وتشاءموا من الثور الأعضب (مكسور القرن)[4]، ومن الغراب، فقيل: «أشأم من غراب البين»[5]، وعبدوا الشاة وغيرها من الحيوانات، ولم يكن هناك حيوانٌ مخصَّصٌ لقبيلةٍ بعينها.

وتظهر الفكرة الطوطمية في تصوُّر الجِّن حيث اعتقدوا أنهم خُلقوا من بيضة، وأنهم من نسل الحيوان، وكذلك الغيلان والسعالي والهوام[6]، وتطورت فكرة الجنِّ بحيث زعموا أن السعلاة تتحول إلى صورة امرأة، أما رجلاها كما يزعمون فيتحولان إلى» رجليعنز»[7]. ونسبوا الأفراد والقبائل إلى نسل الجن، وقيل إن بلقيس ملكة سبأ[8] وذا القرنين[9] من أولاد الجن، وكان الجن يمثلون قوة الشر التي يقاومها شجعان القبيلة مثل تأبط شرًّا، فيقتلونها حينًا، وينكحونها حينًا، ويستولدونها آنًا آخر، أو مثل قصة زواج عمرو بن يربوع بالغول[10]، ولم تكن الجن طوطمًا ولا أبًا للعرب لأنهم خافوا منها .

(١) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، مرجع سابق، ص ٨٧ .

(٢) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج١، ص ٥١٩ .

(٣) أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥دار القلم: بيروت ١٩٧٢، ص ٤٨٢ وما بعدها .

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٨٦ .

(٥) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، ج١، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت ١٩٩٥ ، ص ٥٣٣ .

(٦) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج١و٢ في مجلد واحد،ط١،اعتنى بها: يوسف البقاعي، دار إحياء التراث: بيروت، د. ت، ص ٣٦١.

(٧) المسعودي: المصدر نفسه، ص ٣٥٩ .

(٨) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، مرجع سابق، ص ٤٨٥ وما بعدها، وانظر: بلوغ الأرب، ج ٢، ص ٣٣٩. وانظر أيضًا:الحيوان، ج١، ص ١٨٧.

(٩) المرجع نفسه: ص ٤٧٢ وما بعدها، وانظر: بلوغ الأرب، ص ج٢، ص.٣٣٩. وانظر أيضًا: الحيوان، ج١، ١٨٧ – ١٨٨ .

(١٠) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ص ٣٥٩. وانظر أيضًا: الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣٣٠ وما بعدها .

٩ - مسخ الإنسان:

وفي الأساطير العربية يمسخ الإنسان حجرًا أو شجرًا أو حيوانًا؛ وأن الصفا والمروة وهما صخرتان، كانتا رجلاً وامرأة فمسخهما الله حجرين ؛ وأن أساف ونائلة كانا رجلاً وامرأة فصارا صنمين[١]؛ وأن العربي لم يأكل الضبَّ لأنه كان بظنه شيخًا إسرائيليًا مُسِخ[٢]، واختلفوا في رؤيتهم للمسخ، بعضهم زعم أن المسخ لا يتناسل ولا يبقى، وبعضهم زعم أنه يبقى ويتناسل، حتى جعلوا الضبَّ والأرانب والكلاب من أولاد تلك الأمم التي مسخت في تلك الصور [٣].

١٠ - تقديس الطبيعة وبعض الأشجار:

ومن معتقدات الجاهليين أن الجبال تؤثر في الإنسان، «فجبل أبي قبيس (المطل على مكة) هو أبو الجبال ومحور الكون، وهو أول جبلٍ وضع على الأرض»[٤] و«يزعم الناس أن من أكل عليه الرأس المشوي يأمن من أوجاع الرأس»[٥]، وجبل «ثبير» أيضًا سحيقٌ في القدم، نزل منه الكبش الذي فُدي به إسماعيل، [٦] وجبل سرنديب أو نوذ هو الجبل الذي نزل عليه آدم في بداية الخليقة يوم أن كانت الحجارة رطبة، لأن عليه آثار أقدام أبي البشرية، والجبل إلى ذلك مصدرٌ لبعض الأحجار الكريمة والطيب [٧]. وجبل قاف جبل أسطوري لا وجود له، وهو أبو الجبال كلها وقد جعل الله تعالى لكل جبلٍ من جبال الدنيا عروقًا متصلةً به [٨]. واعتبروا

---

(١) جواد علي: المفصل، ج٦، ص ٢٦٦ وما بعدها .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ٤٧٧ .

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج٤، ص ٦٨ وما بعدها .

(٤) النويري: نهاية الأرب، ج١، ص ٢١٩

(٥) زكريا بن محمد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦، ص ١٤٨ .

(٦) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٢٤١ .

(٧) عجينة: المرجع نفسه، ص ٢٣٩. وانظر: القزويني: ص ١٥٥.

(٨) ابن إياس الحنفي: بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص ٢٢ نقلاً عن محمد عجينة: موسوعة الأساطير، ص ٢٣٧. وانظر القزويني: ص ١٥٩ .

شجرة النخيل من أقربائهم، وتصوروا أنها تشبه الإنسان، فإذا شبَّه الشاعر المرأة بصورة النخلة فهو لا يريد منها الصورة المادية من طول القامة فحسب، وإنما تتجاوز الإشارة التي قد تكون ماديةً إلى إشارةٍ أخرى ميثودينية، فالنخلة في المعتقد القديم ذات قيمةٍ مقدسة، وهي قرينة الخصوبة والأنوثة معا[1]، وهي أخت آدم لأنها تشبه الإنسان في صفاته وأعضائه [2]، كما نجد لها حضورًا في الكتب المقدسة وخاصة القرآن الكريم، عندما أمر سبحانه وتعالى مريم ابنة عمران أن تهزَّ إليها جذع النخلة لتقتات بعد ولادتها السيد المسيح عليه السلام، فقال «وهزِّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا»[3] وكان الجاهليُّ يجعل شجرة (الرتم) حارسًا على زوجته أثناء غيابه ليعرف وفاءها من خيانتها[4]، وقد قدسوا الأشجار وعبدوها، فكانت طوطمًا، ورأوا روح الشرِّ في بعضها مثل (الحماطة) وهي شجرةٌ تشبه شجرة التين، وعبدالعرب كلَّ ما يتعلق بالأشجار من أغصانٍ وجذورٍ وقشور، وعبدوا العظم والريش والناب والمخلب والحافر والسنَّ والظفر والحجر، وقدموا لها القرابين، واتخذوها تميمةً تحميهم، وكانوا يعلقون على الصبيِّ كعب الأرنب[5]، وسنَّ الثعلب وسنَّ الهرَّة وحيض السَّمُرة والأقذار النجسة وقايةً من العين والجنِّ والأرواح الخبيثة، وخوفًا من الخطف والنظرة [6].

١١ - التأثر باليهودية والنصرانية:

تأثر العرب الجاهليون باليهودية والنصرانية على التوالي عندما جاءتا كديانتين سماويتين، أما اليهودية فقد «انتشرت بين ملوك حمير وبني كنانة وبني

(١) محمد عجينة: موسوعة الأساطير، ص ٢٧١ وما بعدها .
(٢) محمد عجينة: الأساطير عند العرب، ص ٢٧٦.
(٣) سورة مريم: الآية ٢٥ .
(٤) الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣٠٧ .
(٥) المرجع نفسه: ج ٢، ص ٣١٥ .
(٦) المرجع نفسه: ج٢، ص ٣١٦ .

الحارث بن كعب وكندة وغسان وقوم من الأوس والخزرج وقوم من جذام»[1]؛ وكانت أماكن سكناهم وتجارتهم في يثرب وما حولها واليمن والعراق وفلسطين واليمامة والعروض [2]. وكانت النصرانية ديانةً عالميةً مفتوحةً على النقيض من اليهودية التي «حبست نفسها في بني إسرائيل، وجعلت إلهها إله بني إسرائيل شعب الله المختار»[3]؛ ولم يعرف الجاهليون معنى التوحيد لأنهم مزجوا وثنيتهم ببعض تعاليم هاتين الديانتين، عدا بعض الأشخاص من معتنقي المسيحية واليهودية بشكلٍ صحيح، والحنفاء أو الأحناف الذين كانوا يتبعون ما تبقَّى من حنيفية نبيِّ الله إبراهيم عليه السلام[4]. وقد كان دخول اليهودية لجزيرة العرب بالهجرة والتجارة، بينما دخلتها النصرانية بالتبشير وبالتجارة والرقيق[5]. وقد تحدثنا عن تأثير اليهودية والمسيحية في حياة العرب ما قبل الإسلام في الفصل الثاني من هذه الدراسة، وبخاصةٍ في مجال القيان والغناء والرقيق .

١٢ - الشعر الجاهلي ذاكرة العرب وأساس ديوانهم وسجلهم الفكري :

الشعر هو ديوان العرب، والشعر الجاهليُّ هو أساس هذا الديوان، فهو المصدر الرئيسيُّ الأول الذي يصوِّر الواقع المعيش للمجتمع الجاهلي، فيحيطه بمعاناته ومواقفه الداخلية والخارجية وآماله ومعتقداته وثقافته، ولم يكن الشعر الجاهليَّ تعبيرًا فرديًّا بل كان الشاعر لسان قومه في أغلب شعره، ومرآتهم التي تعكس حياتهم ورغباتهم وآلامهم وآمالهم، ومعاناة الشاعر نابعةٌ من معاناة مجتمعه، فهو جزءٌ مهمٌّ من هذا البناء.

ونجد العديد من الحقائق التي أثبتها التاريخ والدين والتراث والفن، استخلصت من الشعر الجاهلي، وما يؤكد ذلك أن تلك الحقائق ما تزال تتعايش

(١) المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٥١٤ .

(٢) العروض هي مكة والمدينة واليمن وما حولها. انظر: لسان العرب: مادة (عرض) .

(٣) المرجع نفسه: ج٦،المرجع نفسه، ص ٥٨٢ .

(٤) المرجع نفسه: ج٦، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٥) المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٥٨٧ وما بعدها .

في ذاكرة الإنسانية، ولا تزال تُمارس على أنها موروثٌ ثقافي، أو من باب العادة والمعتقد، وأحيانًا تمارس لا شعوريًا.

ويُعدُّ الشعر الجاهليُّ وثيقة المجتمع العربي الجاهليِّ قبل الإسلام، باعتباره ينتمي إلى فترةٍ أسبق من الوثنية إذا نظرنا إلى مضمونه ودلالته، وقد أكد القرآن الكريم أن للعرب في الجاهلية حياةً عقائديةً يعتزُّون بها، وكشفت الأبحاث النفسية والأنثروبولوجية، والآثار والنقوش على أن القصيدة العربية الجاهلية، هي عقل الإنسان على مرِّ العصور بل هي مخاوف وعبادات، وعقلٌ باطن، بل هي عالم الأمة العربية العريقة المنبت[1]، وما وصل إلينا من الشعر إلا القليل، ويستدلُّ بذلك على ما وصلت إليه القصيدة - قبل نزول الرسالة المحمدية بفترةٍ ليست بالطويلة - من رقيٍّ وأناقةٍ في الأسلوب، واستقامةٍ في الإيقاع، وخضوعها للتهذيب والتشذيب، وأن عمر الشعر لا بدَّ «أن يكون أكثر بكثير مما يتصوَّر أي متصوِّر»[2].

وقد احتفى الشعر الجاهليُّ بكلِّ عناصر القداسة مجسدةً في الحياة الخصبة، وواكبها من خلال الموروث الديني والحياة الدينية للجاهليين على اختلاف آلهتهم وتعدُّدها، وقد استُدلَّ على هذا بالآثار والنقوش كدلائل توضح ذلك، بالإضافة إلى الموروث الشعري، وهي دلائل تشير إلى أن الحياة الدينية في الجزيرة العربية مرَّت بثلاث مراحل، بدأت بمرحلة التقديس، وتشمل تقديس الأشجار والكهوف والماء وكلَّ ما يفيد البدوي في حياته[3]، ولا غرو في أن تكون النخلة مقدسة لأنها موجودة بالأماكن التي يقلُّ فيها النبات[4]، كما أنها تمثل المورد الأساسي في حياة العربي. وكانت المرحلة الثانية مرحلة عبادة الكواكب كونها تتحكم في سير الكون

---

(١) المفصل في تاريخ العرب: ج٩، ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) عبدالملك مرتاض: السبع المعلقات، اتحاد الكتاب العرب: دمشق ١٩٩٨، ص ٤٢ وما بعدها .

(٣) نبيل عاقل: تاريخ الأدب القديم، المطبعة الجديدة: دمشق، ص ٩ .

(٤) لطفي عبدالوهاب: العرب في العصور القديمة، ص ٣٠١ .

والطبيعة، بما تحدثه من أمطارٍ تبعث الحياة في الأرض والإنسان معًا. أما المرحلة الثالثة فتمثلت في عبادة الشمس وخصوصًا عند الشعوب الزراعية والرعوية، لذلك نجدها رمزًا للخصوبة والأنوثة[1].

ولذلك فإن الأدب عامة والشعر خاصة ليس جديدًا في الميثة (الأسطورة) وإنما الجديد هو التعديل الذي يعتري النص. وقد ورث الإنسان تاريخ أجداده الاعتقادي وأفكارهم، وكشف عن ذلك التحليل النفسيُّ في شكل (اللاوعي الجمعي) من خلال الشعر والفنِّ عامة، وقد ساهمت البحوث الأنثروبولوجية بقدرٍ واسعٍ في كشف هذا الموروث المعتقداتي المحلل بالأفكار والأيديولوجيات الموجودة في النسق، و«الدين ليس إلا تراكمًا لا شعوريًا يندسُّ في المعاملات والسلوكات فهو نتاجٌ للإنسان المتدين، كذلك الشعر هو ترانيمٌ طقوسية لا يراد منها الممارسة الدينية المباشرة، وإنما هي ملامح طقوسية عابرة يبعث من خلالها اللاشعور الديني المتأصل في الإنسان غير المتدين، وأكد هذه الفكرة الدكتور (نصرت عبدالرحمن) عندما أظهر إيمانًا عميقًا بأن معرفة الميثوديني سبيلٌ إلى معرفة شعر أهل الجاهلية، إلا أن الدكتور (وهب رومية) يستبعد وجود شعرٍ دينيٍّ خالصٍ (قبل الإسلام). وإنما هي شحناتٌ محملةٌ بالتاريخ والمعاناة، ولا ينكر وجود «ملامح دينية»[2]، علمًا بأن المجتمع الجاهليَّ لم يعرف الوثنية وحدها، بل إن العرب لم ينحصروا في جزيرتهم، وإنما اتصلوا بأجناسٍ أخرى مجاورةٍ وبعيدةٍ خلال الخمسة قرون السابقة لعهد الإسلام، وهي فترة كافية لحدوث تطورات اعترت الجوانب الدينية والفكرية .

ولم يكن الشعر العربي - في جانبه الملحميِّ والأسطوري - بمستوى ما ورد في كتابات الشعراء الرومان واليونانيين والفرس عندما كتبوا مطوَّلاتهم الشعرية كالإلياذة لهوميروس والشاهنامة للفردوسي، لكن ذلك لا يعني عدم ورود بعض

(١) لطفي عبدالوهاب: المرجع السابق، ص ٣٧٨ .

(٢) هوارية لولاسي: المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

هذه الأفكار في أشعار أصحاب المعلقات خاصة، ولكنها لا تصل إلى ما وصل إليه الرومان واليونان والفرس .

لقد حاول كلٌّ من (زهير) و (امرئ القيس) و (النابغة) و (الأعشى) وغيرهم من الشعراء الجاهليين أن يجسدوا الواقع برموزٍ فنيةٍ تعكس وجه الحياة وذواتهم من المشاعر والأحاسيس النفسية والموضوعية، ودمج الرمز بالمجتمع، حيث يتحدث عن الحياة النباتية في تشاكلٍ مع الحياة الاجتماعية، ويجسدون الظروف التي لا تقوم إلا على حياةٍ خصبة، وقد ذكر د. علي البطل أن هذه الأشعار تحمل ثيمات ميثودينية كانت قد أفلتْ ولم يبق منها إلا آثارٌ باهتة [1] .

ومن غير المستبعد أن تكون الفترة البعيدة عن الحياة الدينية قد أضاعت الكثير من السمات المعتقداتية لأسبابٍ سياسيةٍ وكوارث طبيعية، إلى جانب أسبابٍ أخرى ذكرها د. عبدالملك مرتاض[2] منها اصطناع اليهود الأحداث طورًا واختلافات المحدثين طورًا آخر، وإلى انعدام جمع التاريخ وكتابته بعد ظهور الإسلام، ولم يبق التاريخ إلا على القليل من معتقداتهم الوثنية والدينية الأخرى من جانب، أو تلك المعتقدات المتواشجة والمتشاكلة مع معتقدات الشعوب والأمم المجاورة لهم من جانب آخر .

ولعل النصَّ الإسلامي يُعدَّ حكَمًا على مصداقية وأسطورية الشعر الجاهلي، فعندما جاء الإسلام أصبح النص الإسلامي النواة التي يُمنح منها الشعر الجاهلي مصداقيته وأسطوريته ومدى صحته[3]، واعتبار هذا الشعر ميراث أمَّة العرب وتراثهم الذي حفظ تاريخهم. وقد أكد هذا الشعر على اتصالهم بالثقافات المجاورة بالرغم من أن الأدب الجاهلي يمثل حقبة مهمة، من حياة العرب قبل الإسلام،

---

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص ٩٧ وما بعدها. وانظر: وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٣٣ وما بعدها .

(٢) وهب رومية: المرجع السابق، ص ٨٣. عبدالملك مرتاض: السبع المعلقات، مرجع سابق، ص ١٨، نقلاً عن: هوارية لولاسي: المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) تركي علي الربيعي: الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة، ص ٧٤ .

مما يتيح فرصة البحث عن دلالة الفكر العربي وثقافته، فالأثافي والنؤى والناقة، والأنثى والشجر وسائر النباتات والنجوم، والأبقار والثور كل ذلك ظل مادة التفكير الجاهلي، وقد نوه د. مصطفى ناصف إلى أن «حياة العصر القديم أعمق مما يجري على أقلامنا حتى الآن»[1]، وليس هناك دراسة أعطت لهذا التراث حقه لأن هذا الإرث لا يزال دفين الرمال.

فعندما تقابل هذه الأشعار ونتناول دلالتها بالفحص نجد أنفسنا إزاء ضروبٍ من الطقوسات أو الشعائر، التي يمارسها المجتمع، وتصدر عن عقلٍ جماعيٍّ أقوى من أن يكون مجرد أحاسيس وعواطف فردية، فالفنُّ غالبًا هو نتاج جماعة، فعندما يتحدث الشاعر عن النخل أو الأراك فهو يصور تمثالاً مقدسًا من ناحية المجتمع، لذلك اصطنعوا لأنفسهم مصطلحاتٍ نابعة من تراثهم وعُرفهم وصميم بيئتهم. فالتعبير الشعري هو عيشٌ جمعيٌّ وفرديٌّ في الآن، والشاعر يهيم في أودية الشعر الكثيرة والمتشعبة، وقد سُمِّيت إحدى سور القرآن الكريم (سورة الشعراء) فقال عزَّ وجلَّ في بعض آياتها **﴿والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم ترَ أنهم في كلِّ وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾**.[2]. ثم قال: **﴿إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعدما ظلموا﴾**[3] .

ويلتقي الشعر والأسطورة في كونهما ينتميان إلى مادة التعبير من جهة، وإلى البعد العميق لدلالاتهما وأنهما نابعان من الشعور الإنساني. واللقاء على المستوى الدلالي يتم بين الشعر وتجليات فنية أخرى أهمها الأسطورة، وفقًا للدكتورة ريتا عوض التي تذهب إلى «أن الأسطورة والدين والشعر تجلياتٌ ثقافيةٌ تستلهم النماذج الأصلية ذاتها، ولكن كلًّا منها يشكلُها بصيغةٍ متميِّزةٍ ترسم الحدود بين

(١) ناصف: قراءة ثانية، ص ٤٩. وانظر: عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري، ص ١٢٥ وما بعدها.
(٢) سورة الشعراء: الآية ٢٢٤ .
(٣) سورة الشعراء: الآية ٢٢٧ .

النوع التعبيريّ والآخر»[1]، ويكفي أنهما يعبران عن وجدان وأحاسيس الجماعة من خلال الرموز أو النماذج الأصلية التي يتم فكّها من خلال الصور الشعرية أو التأويل الرمزي، وإن هذا الشعر ليس أسطورةً بمقاييسها الفنية، وإنما حوى شذرات من الأسطورة، وخير دليلٍ على ذلك وجود الصور الشعرية التي هي عبارة عن رموزٍ جماعيةٍ عميقةٍ تمتدُّ إلى جذورٍ أسطوريةٍ وجدت لها متنفسًا من خلال النظم. فالشعر والأسطورة التحامٌ حميمٌ يمثلهما الرمز الدلالي، وتجلياتٌ ذات أبعادٍ إنسانيةٍ وثقافية.

١٣ - دراسات معاصرة حول الأساطير في الشعر الجاهلي:

ظهر المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي مع الدراسات النقدية الحديثة لتفسير الشعر القديم في محاولة لتبيان أنَّ هذا الشعر العربي كغيره اعتمد في بعض صوره وأفكاره على أساطير تمثل البيئة التي عاشها هذا الشعر. ويرتكز هذا المنهج على» أصولٍ تعود إلى علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ومفهومه يرتبط بالتراث الإنساني القديم وما تضمنه من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات، وكل الموروثات الثقافية والفكرية والدينية»[2] .

ويرى الدكتور وهب رومية أن هذا المنهج «نقدٌ من خارج النص، فهو لا يدرس الشعر بل يبحث عن مصدره الخارجيّ ومادته الخام، ويزداد النظر انحرافًا حين يرى مصدرًا وحيدًا لهذا الشعر، هو الأساطير الدينية، وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى»[3] .

والمنهج الأسطوري «يحاول من خلال النص الكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وما الأدب الجديد إلا صورة جديدة لهيئة قديمة موجودة في الأساطير

---

(١) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية / الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١ ، دار الآداب: بيروت ١٩٩٢، ص ١٧٦.

(٢) عبدالرزاق حسين: في النص الجاهلي – قراءة تحليلية، ط١، مؤسسة المختار للنشر: القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٨.

(٣) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سابق، ص ١٢٧.

التي انحدر منها الأدب سابقًا»[1]؛ ويعد هذا المنهج لونًا جديدًا في تفسير تراثنا الشعريِّ القديم، إذ لم يعرض له نقادنا القدامى وانشغلوا بقضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون عن النظر من زوايا أخرى، وحاول هذا المنهج عند نقادنا المحدثين إحداث انقلاب في الرؤية النقدية، وفي الوقت نفسه كان ردًّا على القول بأنَّ شعرنا القديم لديه من الرؤية ما لدى الشعر اليوناني، وللتدليل على سعة أفق هذا الشعر، وقدرته على تناول أمورٍ ظلت غير معروفة للنقاد، مما أجج النقد اللاذع لهذا المنهج بين المؤيدين والمعارضين، فمنهم من يرى اتساع المعالجة لدى هذا الشعر، وبعضهم يرى ضيق أفقه بحيث انصبَّ اهتمامه على الناقة والجمل والحصان والمرأة والحرب والمدح والهجاء.

ونتيجة لتأثير النقد الغربيِّ الحديث في الدراسات النقدية العربية، فقد رأينا هذا الاتجاه يُستثمر في دراسات نقدية تطبيقية، توظف بعض الأساطير الواردة من خلال البيئة العربية، كالغول والعنقاء وغير ذلك، وتوظف ذلك من خلال نصوصٍ وردت في الشعر الجاهلي.

ويذكر الدكتور عبدالرزاق حسين في عرضه الموجز لهذا المنهج[2] قيام بعض الباحثين العرب بتطبيق هذا المنهج على بعض نصوص الشعر الجاهلي كما فعل الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي) والدكتور علي البطل في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري) ودراسات قام بها الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور أحمد كمال زكي، وكلٌّ هذه الدراسات تقوم على تحليل النصِّ من خلال أسطورية الأدب كربط المرأة بالخصب وعبادة الشمس، وحيوانات الصحراء ونجوم السماء وكواكبها، فالفرس رمزٌ للشمس، والثور للقمر، ومثال ذلك تفسير الدكتور علي البطل لتلك المعركة بين

(١) وهب رومية: المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٢) عبدالرزاق حسين: المرجع السابق نفسه، ص ٢٩.

الثور وكلاب الصياد فهي «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً، حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب والنجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»[1] .

وقد انبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهليّ وفق المنهج الأسطوري، بدرجاتٍ متفاوتةٍ من الحماس وبذل الجهد، وكانت هناك مرحلة البدايات الراصدة كما يسميها صاحب كتاب (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي)[2]، بدءًا من الجاحظ في كتاب الحيوان، ويعدِّد من أصحاب هذه البدايات كلًّا من: ابن قتيبة ود. طه حسين ود. محمد عبدالمعيد خان والمستشرق الألماني براونة ود. عز الدين إسماعيل ود. عبدالله الطيب ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي[3] ؛ أما مرحلة التوثيق فيذكر من أصحابها: د. عبدالجبار المطلبي ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى الشورى ود. ثناء أنس الوجود[4]. وهناك العديد من الدارسين الذين بحثوا في هذا المجال منهم: د. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. شوقي عبدالحكيم ود. طه باقر ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض ود. مصطفى الجوزو وغيرهم .

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءةً مسوغةً إلى حدٍّ كبيرٍ، لاتفاق كثيرٍ من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أن المرأة قد مثَّلت أهميةً كبيرةً في المقاربة الأسطورية التي تتجلَّى في كثيرٍ من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة بعدًا ذا حضورٍ أسطوري، ويمكن

---

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس بيروت ١٩٨٠، ص ١٢٥.
(٢) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط١، دار المناهل: بيروت ١٩٨٧.
(٣) عبدالفتاح محمد أحمد: المرجع نفسه، ص ٩١ وما بعدها .
(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٩ وما بعدها .

أن نعاين بعض تلك القصائد وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين، كزهير بن أبي سلمى في مشهد الظعائن، وأبي ذؤيب الهذلي في بعض قصائده عن أمِّ عمرو. كما يمكن أن نرى مشاهد ذات حضورٍ أسطوريٍّ في الحصان والسَّيل كما في معلقة امرئ القيس، ومشاهد مماثلةً في الناقة والثور الوحشي والبقرة الوحشية في قصائد كثيرٍ من الشعراء الجاهليين.

تعدُّ دعوة طه حسين في كتابة (قادة الفكر) ثم معركة المنهج في درس الشعر القديم وفهمه التي بدأها بكتابه الشهير (الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٥م[1] ؛ من بواكير المقاربات التي حاولت أن تؤسس للقراءة الأسطورية، بفضل تنبيهها إلى أهمية الدرس الأنثروبولوجي في التأسيس للدراسات النقدية الحديثة ذات الاتجاه الأسطوري، ويرى طه حسين أنه ليس بدعًا أن تبحث عن فلسفة العرب ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا في الشعر، فالشعر ديوان العرب، ومن ثم فالحياة الدينية هي الجوهر الذي يستمدُّ منه روحه وديمومته. وقد هيأ طه حسين الفكر العربي لتقبل فكرة الاهتمام بالأساطير.

ثم ظهرت عدة محاولات لدراسة الفكر العربي عامة والشعر الجاهلي خاصة من منطلق أنثروبولوجي، فكانت دراسة محمد عبدالمعيد خان (الأساطير والخرافات عند العرب) التي حاول فيها التعريف بالأنثروبولوجيا العربية ومدى تثاقفها مع الأنثروبولوجيا عند الأمم الأخرى، واتسع مفهوم الأسطورة عنده ليشمل كلَّ ما سُطِّر عن الجاهليين من تاريخ أو دين، وهو مؤمنٌ بتفوق الآريين على الساميين، ويرى أن العربيَّ على إطلاقه قَليل الابتكار محدود الخيال من ناحية الخيال الاختراعي، واسع الخيال من ناحية الخيال التصويري، وبأن العقلية العربية لا تستطيع أن تتصور جوهرًا مجردًا عن المادة في التكوين، وأن «الأسطورة العربية مبنيةٌ على التصوُّر لا على خيال»[2].

(١) عبدالفتاح محمد أحمد: المرجع السابق، ص ١٠٣ .

(٢) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ط١، القاهرة ١٩٧٣، المقدمة وص ٣٥ و ٣٨. وانظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص ٢٧ .

أما فراس السواح فلم يتناول في كتابه (مغامرة العقل الأولى) عن الأساطير إلا بعض الجوانب مثل أساطير الخليقة، وركز على أساطير سوريا وبلاد الرافدين، وقسَّم كتابه إلى سبعة أسفار هي: سفر البداية، سفر الطوفان، سفر التنين، سفر الفردوس المفقود، سفر قابيل وهابيل، سفر العالم الأسفل (الجحيم)، سفر الإله الميت. وأثبت في كتابه عددًا من النصوص المترجمة عن الإنجليزية لا عن الأصل، وتتبُّع أساطير بلاد ما بين النهرين في تراث سومر وبابل وفي العهدين القديم والجديد مع تلميحٍ إلى ما ورد في شأن ذلك في القرآن الكريم[1] .

ولم يُحِطْ مصطفى الجوزو في كتابه (من الأساطير العربية والخرافات)[2] بجميع الأساطير العربية، بل هو منتخبات من الأساطير العربية القديمة والحديثة، ودرس في المقدمة القوى الأسطورية والحبكة الأسطورية أو أسلوب العرب في رواية الأسطورة، والمضامين الأسطورية وبعض المؤثرات في الأسطورة العربية؛ واختار مما صادفه من الروايات «أكثرها وفاءً بشروط الأسطورة»[3] ولم يذكر تلك الشروط.

وقد حاول د.عبدالله الطيب في مؤلفه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)، بطريقة استمدت آليتها ورؤيتها من الطرح الميثيوديني أن يبحث عن العلاقة الجوهرية بين النسيب في المقدمات العربية وعقائد العرب الأولين وبخاصةٍ في تقديس المرأة وتأليه الخصوبة. كما فصَّل القول في كثيرٍ من الرموز الشعرية التي وردت في الشعر الجاهليِّ وضمَّنها كثيرًا من الأبعاد الميثيودينية وبخاصةٍ في الجزء الثالث من الكتاب[4] .

---

(١) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، سوريا – أرض الرافدين، ط١، دمشق ١٩٧٨، ص ٦ .

(٢) مصطفى الجوزو: من الأساطير العربية والخرافات، ط١، دار الطليعة: بيروت ١٩٧٧ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٥ .

(٤) عبدالله الطيب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، ج٣، مطبعة حكومة الكويت:الكويت، ص ١١٥ وما بعدها.

أما مصطفى ناصف فقد اهتم في مؤلفه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) بالكثير من الجوانب الميثيودينية في الشعر الجاهلي، لاقتناعه أن القراءات السابقة للشعر الجاهليِّ كرَّست نمطيةً من الأحكام حتى أصبحت أحكامًا جاهزةً تُفرض على هذا الشعر، فأساءت إليه أكثر مما خدمته؛ فحاول الباحث أن يستفيد من نظرية يونغ في الأنماط البدئية والنماذج العليا في مقاربته للشعر الجاهلي، ف «الشعر الجاهليُّ في طرحه يحمل في لغته وصوره أشكالاً نمطيةً محددةً قبليًّا، والشاعر الجاهليُّ كانت تشغله تساؤلاتٌ عن كبرى اليقينيات حول مصير ومنتهى الإنسان وعلاقته بالكون، وكان الشاعر لا يخاطب نفسه أو مجتمعه إلا من خلال استنطاق الماضي، والماضي - في نظره - هو الرواسب الميثيودينية التي تحمل اللاشعور الجمعيَّ للمجتمع الجاهلي»[1]، وقد عُبِّر عنها في لغةٍ رامزةٍ عبر عدة موضوعاتٍ تكررت بكثرةٍ في الشعر الجاهليِّ منها: الطلل والرحلة والناقة والمرأة والثور الوحشيُّ وغيرها، وكلُّها موضوعاتٌ تحمل من الأبعاد الميثيودينية ما عبرت عنها اللغة انطلاقًا من جوهر اللغة المنسية، لغة اللاشعور الجمعي .[2]

وسعى د. نجيب البهبيتي لإثبات أن أول نصٍّ عربيٍّ هو ملحمة جلجامش، من خلال كتابه (المعلقة العربية الأولى)، ورأى أن الأصول الأولى للشعر العربي ميثيودينيةٌ بالأساس، وأن الكثير من الصور في الشعر الجاهليِّ تلتقي مع صور ملحمة جلجامش، التي عدَّها معلقة العرب الأقدم[3] .

وقد أصدر د شوقي عبدالحكيم كتابين يتناول كلاهما بالدرس الآثار الشفوية للأساطير والفولكلور؛ الكتاب الاول بعنوان (أساطير وفولكلور العالم العربي)

---

(١) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات الدراسة السياقية، اتحاد الكتاب العرب؛ دمشق ٢٠٠٤. بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) المرجع نفسه .

(٣) نجيب محمد البهبيتي: المعلقة العربية الأولى او عند حدود التاريخ، القسم الأول، ط١، دار الثقافة: الدار البيضاء - المغرب ١٩٨١ص ٤١ وما بعدها .

ويتناول التراث الأسطوري المشترك للشعوب السامية في القسم الشرقي (بلاد ما بين النهرين) والغربي (الواقع في الهلال الخصيب) والجنوبي (اليمن والحجاز). وينطلق المؤلف من منطلقات واضحة بعضها مستمدٌ من منهج دارسي الفولكلور في كيفية مباشرة التراث السامي وضرورة اعتماد المقارنة في تتبع مختلف حلقاته تاريخيًّا وجغرافيًّا. والكتاب الآخر بعنوان (موسوعة الفولكلور والأساطير العربية) وهو موسوعة تحتوي مادة أسطورية وافرة مرتبة ألفبائيًّا، جمعت حشدا ضخمًا من التراث العربي المدون وغير المدون[1] .

وتُعدُّ قراءة الدكتور عبدالجبار المطلبي لـ «قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية»، من القراءات المبكرة ذات الطابع الأكاديمي المنهج المبني على رؤية ومرجعية أنثروبولوجية متخصصة، وقد حاولت الدراسة أن تقارب الشعر الجاهلي مقاربة تعتمد في أدواتها الإجرائية ورؤاها المعرفية على المنهج الميثوديني، واعتمد فيها على أدواتٍ إجرائيةٍ تعود في أصولها إلى تمثل التطوُّر الذي لحق حقول المعرفة الإنسانية الحديثة وبخاصةٍ علم النفس والأنثروبولوجيا وعلم الآثار، وقد عاد الباحث إلى التاريخ القديم الذي سبق العصر الجاهلي، ليجعل منه ومن معطياته التاريخية المصدر الرئيس في مقاربته لصورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي، كالنقوش وما عثر عليه من آثار في شبه الجزيرة العربية، وما ذكرت المصادر القديمة غير العربية كاليونانية والرومانية منها والتي تؤكد عمق جذور الأمة العربية في التاريخ، فكانت هي المرتكز الأساس الذي جعل منه عبدالجبار المطلبي خلفيةً وثائقيةً في مقاربة الشعر الجاهليِّ وفق رؤيةٍ ميثودينية[2] .

وكانت المحاولة الثانية التي جعلت من المرجعية الأنثروبولوجية في مقاربة الشعر الجاهلي منطلقًا لها، هي مقاربة د. نصرت عبدالرحمن (الصورة الفنية

(١) انظر: محمد عجينة، مرجع سابق، ص ٣١ .

(٢) عبدالجبار المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، ص ١٠٦ وما بعدها، وانظر في المرجع نفسه: الفصل الخاص بقصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٦٣ - ١١٢. وانظر: وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٨٤ وما بعدها .

في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) إذ نجدها تنطلق من مرجعيةٍ فلسفيةٍ تعتمد في آلياتها على فلسفة كارل يونغ القائلة بنظرية اللاشعور الجمعيّ والنماذج العليا في مقاربتها للأعمال الإبداعية الكبرى، وقد حاول الباحث قراءة الموروث الشعريّ الجاهليّ وبخاصةٍ الصورة الشعرية الجاهلية في ضوء التراكمات الميثولوجية وخاصةً الدينية منها، لكنه يؤكد منذ البداية صعوبة العمل في هذا الحقل من المعرفة، لأنه يضرب في عمق التاريخ العربيّ بجذوره، وهو تاريخٌ لا يزال معظم آثاره مطمورةً بين جنبات الجزيرة العربية.

فالشعر في طرح نصرت عبدالرحمن ينطق حقيقةً عليا، وهذه الحقيقة هي التي تبحث عنها القراءة الجادة في الشعر، لذلك لا يحبذ في هذا النمط من القراءة أن «تقيم تفرقة حادة بين الفلسفة والشعر: فالفلسفة والشعر انبثاقٌ للوجدان وخروجه من القوة إلى الفعل، فإذا ما أخذ شكلاً عقلانيًّا فهو الفلسفة، وإذا ما أخذ شكلاً يلتحم فيه العقل والروح فهو الشعر» [1]، ولمقاربة شعر أمَّةٍ كالأمَّة العربية في جاهليتها لابد من الغوص في الوجدان الميثيودينيّ لهذه الأمَّة، لأن شعر أيِّ أمَّةٍ لا يُفهم إلا انطلاقًا من أعماقها الدينية، والوثنية هي الدين الذي كان واسع الانتشار في الأمَّة العربية في جاهليتها لذلك فمقاربة الشعر الجاهليّ في ضوء الدين الوثنيّ مقبولة، لأن الحياة الجاهلية كما نعلم حياةٌ وثنية، والدُّمى والتماثيل تصاويرٌ لربَّات قد عبدها الجاهليون، ويتساءل د. نصرت» أيقدر الوثنيُّ على تشبيه المرأة بما يعبدإن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهليّ شيءٌ من القداسة»[2]، فالمنطلق الوثنيُّ هو الأساس في مقاربته للشعر الجاهلي، ويؤخذ على هذا المنهج اعتماده المرحلة الوثنية في الدراسة وهي مرحلةٌ متأخرةٌ من مراحل تاريخ الأمَّة العربية؛ فاللاشعور الجمعي للأمة العربية لا يقف عند المرحلة الوثنية، بل هو موغلٌ في القدم.

---

(١) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٨ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١١١ .

أبدى نصرت عبدالرحمن «اهتمامًا كبيرًا بمسألة الرموز في الشعر الجاهلي، فعدَّ المرأة رمزًا للشمس وكذلك الفرس، وعدَّ الطلل رمزًا لما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والناقة رمزًا لإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، وعدَّ الثور الوحشي رمزًا للقوة التي تحتمل قسوة القدر وأذى الآخرين وكلها رموزٌ ذات أبعادٍ ميثيودينية[١]» . ورأى الباحث أن رمزية المرأة في الشعر الجاهليِّ هي الأصل في ذلك، فليلى مثل diana ربَّة الصيد عند الرومان، وسلمى رمزٌ للحب العفيف، وسعاد رمزٌ للربيع وما يتبعه من سعادةٍ ورخاءٍ وجمال، وأسماء رمزٌ للمراعي وحياة الرعي، وأميمة رمزٌ للأم العطوف، وخولة رمزٌ لسيدة الزرع والغنى واليسار، وهرَّة رمزٌ للحياة اللاهية العابثة، حيث الشراب والشهوات الجنسية، أما أمُّ أوفى وأمُّ عمرو وأمُّ معبدوأمُّ جندب، فهنَّ رموز سيدة الحكمة، ولا تخاطب عادةً إلا في الأمور الجليلة، تلك التي يحتاج فيها المرء إلى التؤدة وسعة الصدر[٢]، ومن ثم ربط أسماء النساء في الشعر الجاهليِّ لا ببعدٍ رمزيٍّ عربيٍّ فقط، وإنما تعدّاه إلى البعد الإنساني، فأصبحت أسماء النساء في الشعر الجاهليِّ رموزًا لمرموزات، شأنها في ذلك شأن الحضارات القديمة. «فخولة ترمز إلى الزرع الذي يستدعي المطر ولا مطر في شبه الجزيرة العربية، والمرأة رمزٌ للإلهة الشمس فهي شُبِّهت بالبدر فهل هي كذلك رمزٌ للقمر الإله، وتذكر الروايات أنَّ أمَّ أوفى كانت زوج زهير، وأمَّ عمرو كانت زوج الشنفرى، وأمَّ جندب كانت زوج امرئ القيس، فهل يختار هؤلاء زوجاتهم رموزًا لسيدة الحكمة كي يذكروها في نسيبهم. إن الرموز الموظفة في الشعر الجاهليِّ بسيطة بساطة الحياة العربية، واضحةً وضوح الفكر العربي»[٣].

---

(١) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي: بحث في تجليات القراءات السياقية، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤، بحث منشور على شبكة الإنترنت. وانظر: نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، (أسماء النساء والرمز – ص ١٥٠ وما بعدها، (الطلل – ص ١٢٧ وما بعدها)، (الثور الوحشي – ص ١٣٧ وما بعدها) .

(٢) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥٠ وما بعدها .

(٣) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥٠ وما بعدها .

إن الرموز في الأصل عبارة عن بُنى ثقافيةٍ متميزة، تجاوزت الدائرة الفردية، إلى الوجدان الاجتماعي، والشعر العربيُّ القديم حافلٌ بالدلالات الرمزية التي عبَّرت عن كنه الكيان الحضاريِّ للمجتمع العربي، فشكلت ثروةً عربية، قال عنها ابن طباطبا «ربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالاتٍ يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مُثلها إلا سماعًا، فإذا وقفت على ما أرادوه لَطُفَ موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك»[1]، أفلا يبدو هذا القول مقاربة للعلاقة بين الرمز (السنن) والصيغ التراثية (السماع) وأثر تلك العلاقة في الوحدات الثقافية (الشعر)؟

ودرس د.علي البطل في مقاربته (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها)، ورأى ارتباط صور الشعر العربيِّ القديم – وبخاصة الجاهلي – بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي يرى فيها المنبع الأول لهذه الصور، فنحا بذلك منحى المقاربة التي تحاول أن تلمس المعطيات الميثيودينية في الشعر العربيِّ القديم وبخاصةٍ الجاهلي منه. ويرى أن مصطلح التخييل هو المصطلح الفلسفيُّ العربيُّ الذي جمع فيه الفلاسفة العرب بين المصطلحين الأرسطيين «المحاكاة» و«الفنطاسيا»، وبذلك عدَّ الفلاسفة العرب «التخييل» نتاجًا لمستويات دنيا في نفس قائله، ولذلك أساء البلاغيون العرب الظنَّ بالتخييل، وعدُّوه في أغلب الحالات مرادفًا للمغالطة، فالأدوات التعبيرية التي تجنح إلى الخيال الذي يلغي الفواصل بين الأشياء أداةٌ غير محبذة فنيًّا وتعبيريًّا، وهذا ما جعل البلاغة العربية تفضل التشبيه على المجاز، وتهتم به أكثر من غيره من المجازات. ورأى الدكتور البطل أن الشعر الصوفيَّ حاول إعادة مسألة الخيال إلى مسارها الصحيح، ومثَّل لذلك بابن عربي الذي وظف

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع: طرابلس/لبنان، ١٩٨٨، ص ٢٤.

هذه الأداة التعبيرية توظيفًا متميزًا، وبذلك أعاد لها منزلتها السامية بوصفها قوةً تستمد مادتها من عالم المحسوسات ثم تعيد تركيبها في صورةٍ جديدة؛ وبخاصةٍ في حقل الاستعارة، حيث اهتم الباحث بها اهتمامًا خاصًا بوصفها أداةً تصويريةً في جوهرها، وليست مغالطةً زخرفيةً كما هي عند البلاغيين القدماء، ولذلك رأى أن الاستعارة في الشعر الجاهليّ لغةٌ أسطوريةٌ ذات بعدٍ ميثوديني، منطلقًا من التصور الميثولوجيّ الذي يرى أن «الكلام الإنسانيّ مجازيٌّ في صميمه؛ فهو زاخرٌ بالتشبيهات والاستعارات»[1]. فربط الاستعارة ببداية اللغة نفسها حيث تعاونت استعارتها ورموزها في خلق الأساطير والملاحم.

لقد انطلق د. علي البطل في البحث عن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من «الطرح الميثيولوجي الذي يربط نشأة الفن بشكلٍ عامٍّ بالفكر الدينيِّ والممارسات الشعائرية التي نشأ في حضنها، فيرى أن الغوص في مكونات الصورة الشعرية الجاهلية، لايمكن إلا إذا عاد الباحث إلى عقائد العرب القديمة ومعبوداتهم، لأن فيها المصدر الرئيس والمادة الأولية لتشكيل الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، التي لا يمكن فهمها إلا من زاوية الدلالات الدينية والأسطورية»[2] .

وقد قدم د.إبراهيم عبدالرحمن في مقاربته (الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية) دراسةً واسعةً للسياق التاريخي للعصر الجاهلي وثقافته، معتبرًا أن هذا السياق التاريخيَّ هو المصدر الرئيس للرؤى التي أمدت الشاعر الجاهليَّ بالأدوات المعرفية لتشكيل الصورة الفنية، مقتنعًا أن هذه الرؤى لم تُكتسب من العربيِّ بمفرده، وإنما كانت بفعل التثاقف الذي حدث بين الأمَّة العربية، التي لم تكن منغلقة، والأمم الأخرى المجاورة لها، وهو«التثاقف» الذي زود الشاعر العربيَّ القديم بأدواتٍ تعبيريةٍ تستمد أصولها من الرؤى الميثودينية، لذلك لا يمكن فهم

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص ١٥ وما بعدها .

(٢) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق ٢٠٠٤، كتاب منشور على شبكة الإنترنت .

الصورة الفنية في الشعر الجاهليِّ إلا إذا درست النقوش المستكشفة في شبه الجزيرة العربية، والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وما كتب حولهما من شروح وتفسيرات، لأنها اعتمدت في الكثير من أدواتها على المعارف الميثيودينية للأمم القديمة، أو ما يسميها بعضهم بـ «الإسرائيليات»، فـ» البحث عن رموز هذه الصور بردِّها إلى أصولها «الميثيولوجية» التي صدرت عنها، سواء في صورها الحقيقية أو في الصور التي استحالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك، وفي هذه القصيدة أو تلك، فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيرًا من التحوير في هذه «الأصول الميثولوجية» شأنهم في تحوير أية عناصر موضوعيةٍ أخرى كانوا يستعيرونها من الواقع المادي، ومثل هذا النوع من «التحليل الميثولوجي»، لصور الشعر القديم من التعقيد والغموض بحيث يحتاج إلى معرفةٍ واسعةٍ وعميقةٍ بحضارة الجاهليين وثقافتهم وفلسفتهم في الحياة والموت، وتحديدٍ دقيقٍ لتلك الروافد الثقافية والدينية والميثولوجية التي انتقلت إليهم من الحضارات المجاورة فأسهمت في تشكيل الروافد الأساسية للصورة في الشعر الجاهلي»[1] .

ندرك من خلال هذه الأطروحات التي حاولت القراءات العربية المعاصرة أن تقارب بها الشعر الجاهليَّ مقاربةً أسطورية، أن القول بميثيودينية الشعر الجاهليِّ كان هو الدافع الرئيس وراءها، والغاية الكبرى التي تعمل من أجل الوصول إليها، وأن آليات القراءة الأنثروبولوجية، وبخاصةٍ في مصادرها الرئيسة عند يونغ وفرايزر وكاسيرر ونورثروب فراي هي جوهر التصور الذي تنطلق منه، مما جعلها قراءةً تغلِّب المنهج على المادة المقروءة، حتى أصبحت وكأنها دراسةً في الأنثروبولوجيا لا في النقد الأدبي، وذلك ما سنلمسه ونحن نتتبع المكون الميثيوديني للصورة في الشعر الجاهلي[2] .

---

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد: الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢٧٣ .

(٢) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية – دراسة، اتحاد الكتاب العرب: دمشق ٢٠٠٤، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

ولكن المدرسة العربية لم تبلغ شأوها في مجال الدراسات الأسطورية، وقد تخلل منهج معظمها الكثير من الهنات وسوء الفهم والمبالغات أحيانًا، وقد انبرى لنقد مناهج تلك المدرسة ودراساتها الدكتور وهب رومية في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد) ووضع عليها ملاحظات عديدة[1].

١٤ - علماء الأنثروبولوجيا والأسطورة:

خرج علماء الأنثروبولوجيا الأوروبيون من حيز تلقُّط الأخبار من أفواه الرحالة والمسافرين، وذهبوا يستكشفون أحراش إفريقيا والمحيط الهادي وزاروا مجتمعاتهما وقبائلهما، ومن هؤلاء العلماء عالم الإناسة تايلور أبو النظرية الإحيائية، الذي طبق مبادئ داروين على عالم الحضارة القائل بعدم وجود اختلافٍ أساسيٍّ بين عقلية البدائيِّ والمتحضر، وبأن العقل الإنساني يتصف بالسلامة حتى لدى الإنسان البدائي رغم افتقاره إلى الخبرة والتجربة وأن الأسطورة «ظاهرةٌ مرضيَّةٌ» ناشئةٌ عن زيف الكلمات وبطلانها، مقتبسًا هذه الحجة من أقوال ماكس موللر[2] ؛ ومنهم جيمس فرايزر صاحب كتاب (الغصن الذهبي) القائل بأن «الأسطورة نشأت علمًا بدائيًّا يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وأنها متأخرةٌ عن الطقوس»[3]؛ وطبق جيمس فرايزر هذا المبدأ الأساسي في تحليله للسحر في الجزئين الأول والثاني من كتابه، واعتقد «أن أي إنسان يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أي عالم يقوم بإجراء تجربةٍ فيزيائيةٍ أو كيميائيةٍ في معمله. فلا اختلاف بين الساحر وطبيب القبائل البدائية، ورجل العلم الحديث، من حيث المبادئ التي يلجآن إليها في تفكيرهما وعملهما»[4]. ومنهم ليفي برول المؤمن من موقع المستعمِر

---

(١) انظر: وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، الفصل الثاني (رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم)، ص ٣١ وما بعدها .

(٢) محمد عجينة، مرجع سابق، ص ٤٤ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤ .

(٤) إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٣.

بتفوق أوروبا ووراثتها للعقل اليوناني، ورأى (برول) وجود قطيعةٍ فكريةٍ وذهنيةٍ بين أوروبا و«الهمج» الذين يتميزون بـ «نظامٍ ذهنيٍّ» ذي طبيعةٍ أسطوريةٍ وبفكرٍ غيبي. ولكن هناك علماءً أنثروبولوجيون رحالةً جربوا العيش مع الشعوب البدائية واطلعوا على أساطيرها من خلال المعاينة فاكتشفوا «معقوليةً جديدة»، مختلفين بذلك عن برول الذي قال بمعقوليةٍ واحدةٍ هي المعقولية الأوروبية. ويقول البريطاني مالينوفسكي أبو الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية: «في المجتمعات البدائية، تضطلع الأسطورة بوظيفةٍ ضرورية، فهي تعبِّر عن المعتقدات وتسمو بها وتقننها وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها، كما تضمن نجاعة الاحتفالات الطقوسية وتوفر للإنسان قواعد سلوكه العملية»[1] .

وتركزت دراسات عالم الإناسة الرحال مارسال غريول ممثل المدرسة الفرنسية على ثقافة الشعوب السودانية مثل شعبي البمبارا والدوغون، وقد اهتمت هذه المدرسة بدراسة جميع تفاصيل وجزئيات الأساطير، باعتبار أن لكلٍّ جزئيةٍ قيمتها ومعناها في صلب نظام ما، هو النظام الفكريُّ للشعبين المذكورين[2] .

وكان رأس مدرسة التحليل البنيوي للأساطير هو كلود ليفي ستروس الذي انتقد سابقيه وفهمهم للأسطورة، نافيًا كونها تعبيرًا عن عواطف أساسية، وعرَّض ببعض محاولات التأويل الأخرى المقتبسة من علم الاجتماع وعلم النفس التي تعتبر الأساطير مجرد انعكاسٍ للبنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية، وانتقد كذلك منهج أصحاب علم الأساطير المقارن ومنهج مالينوفسكي «الوظائفي»، واستند إلى ألسنية دي سوسير البنيوية، ورأى أن الخلط السائد في دراسة الأساطير وفهمها شبيهٌ بالخلط في دراسة اللغات، وأن الحلَّ يكمن في التخلي عن النظر إلى الأساطير مثلما كان الفلاسفة القدماء ينظرون إلى اللغة [3] .

(١) محمد عجينة: مرجع سابق، ص ٤٥ .
(٢) محمد عجينة: المرجع نفسه، ص ٤٦ .
(٣) المرجع نفسه: ص ٤٤ وما بعدها .

١٥- الأسطورة ومجالات توظيفها في الشعر الجاهلي:

لعل من أبرز الظواهر الفنية التي تسترعي الانتباه لقارئ الشعر العربي، قديمًا وحديثًا، ظاهرة توظيف الأسطورة في الشعر. ولكن الاهتمام بالأسطورة بشكلٍ مطلق وتوظيفها، قد بدأ وفقًا لـ «إرنست كاسيرر»، منذ القرن التاسع عشر، وكانت موضع اهتمامٍ لدى حقولٍ فلسفيةٍ ودينيةٍ وشعرية، وبخاصةٍ لدى الشعراء الرومانسيين، ولهذا وضع كاسيرر تصورًا جديدًا لدورة الأسطورة، فرآها تمثل الفلسفة والتاريخ والأسطورة والشعر مجتمعة [1] .

ولما كان للأسطورة ارتباطٌ ومدلولٌ بعقيدة الإنسان العربي، سواء أكان في وثنيته وهو يعبدالأصنام، أم في عصر صدر الإسلام وبداية تكوين الدولة العربية، فقد «برزت الأسطورة عند العرب بشكلٍ واضح، وكانت في بداية الأمر شفاهيةً تتنقل على ألسنة المنشدين وهم ينشدون لجمهور المستمعين، إلى أن وصلت إلى مرحلة التدوين، وأخذت طبيعتها ومغزاها من البيئة التي ولدت منها، فعبَّرت عن مغزى حياتهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وحياتهم اليومية بالإضافة إلى حضارتهم وطريقة تفكيرهم»[2]. وقد تحدث الإنسان الجاهليُّ عن كثيرٍ من الأساطير، وتعامل مع معطياتها تعاملاً ناضجًا، واستخدمها استخدامًا موفقًا في تحقيق أغراضه، وتناولها في شعره وأثبت قدرته على ذلك عندما تناول الأسطورة ذاتها أكثر من شاعرٍ واحد، كلٌّ وفقًا لغرضه الشعري. وتكون الأسطورة أحيانًا قصةً تاريخيةً وأحيانًا تتعلق بالعبادة في ديانات الجاهليين وأحيانًا تكون أسطورةً تعليليةً لتفسير الحياة الغامضة من حول الإنسان الجاهلي، أو أسطورةً رمزيةً كتلك المنتزعة من عالم الحيوان.[3]

---

(١) إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٠ .

(٢) عبدالرزاق صالح: المرجع نفسه، ص ٢٥ .

(٣) أحمد كمال زكي: الأساطير، ص ٤١ وما بعدها .

وللأسطورة في مجال الإبداع وظائف جليلة تقدح المخيلة وتشحذ المرجعية الأدبية وتزدهر بها الطاقة على القول الشعريّ بصفةٍ خاصة. وإجمال القول في «الأسطورة» أنها من المصادر المبيِّنة عن ثقافة المبدعين وعن العلاقة بينهم وبين البيئة التي تنشئهم؛ فالأسطورة من هذا الباب مدخلٌ ثقافيٌّ يتحول إلى منهجٍ أدبيٍّ يدفع بفضل الازدواجية إلى إثراء المشهد الإبداعي .

وقد رأينا أن للأسطورة على المستوى الثقافيِّ مداخل يعسر أن نقف عندها كلها في هذا السياق، وقد قال الباحثون فيها وأطالوا [1]، ولعل منتهى هذا الاتجاه الدور الذي تضطلع به في البحث عن القواسم المشتركة بين الأفراد في البيئة الواحدة، فتعبر عن الضمير الجمعيِّ وعن اللاوعي الشامل إلى درجةٍ يتحول فيها الأسطوريُّ والعقليُّ إلى اشتراكٍ في الإفصاح عن خصائص المجتمعات من خلال اللغة والخطاب وسائر التوليفات التركيبية.

إن العناصر الأسطورية تتحرك في الكون الشعريِّ لدى الجاهليين وتصوغ للصورة الشعرية مرجعيةً أسطوريةً في العديد من المجالات منها:

الحكاية الشعبية من قبيل حكايات الإنسان مع الزمان والمكان.

القصة الدينية كما عرفها العرب عن اليهود والنصارى كقصة خلق آدم وقصة نوح وقصص موسى فضلاً عن قصص عبادة الأصنام في بداياتها.

الأساطير الصريحة المتعلقة بالكائنات غير المرئية كالعنقاء والهامة والجان والغول وغيرها .

ولا شك في أن لهذه المجالات حضورًا مختلفًا في مدونة الشعر العربيِّ الجاهلي، وأنّ الفنّ الغالب عليها لا يُطلب بطريقةٍ واحدة، وقد مكنت البحوث في

(١) بدر الدين الشبلي: آكام المرجان في عجائب وغرائب الجان، بيروت ١٩٨٨، ص ٢ .

عالم الأسطورة اليوم من اقتحام هذه العوالم بالطرق الأكاديمية الملائمة وكشفت عن خبايا مستجدة، أضحى بها المشهد الشعريُّ وثيق الصلة بالمشهد الثقافيّ.

كما أن للأسطورة وظائف تفسيرية وأخلاقية تعليمية مثل أساطير العصيان للأوامر الإلهية المسببة للعقاب، ومنها الوظيفة التعويضية المحرِّرة لشعورالإنسان بالنقص والضعف ومثالها الأساطير المرتبطة بشخصياتٍ بطوليةٍ عظمى سواء أكانت تاريخيةً أم خرافية؛ ومنها الوظيفة النفسية التي ترتبط بأحلام الناس وتصوراتهم الرمزية لأشياء أو حيواناتٍ خرافيةٍ تومئ إلى تجاربهم النفسية في الحياة ومخاوفهم وآمالهم[1].

لقد فسر الشعر عددًا من الأساطير وحاول طرح تساؤلات المجتمع من قوى إلهيةٍ وخصوبةٍ وحياةٍ وموتٍ وأمومةٍ وبعثٍ وكلِّ المظاهر المحيطة بالإنسان الجاهلي؛ وأجاب قدر الإمكان عن تصوُّرات المجتمع العربيِّ الجاهليِّ وتساؤلاته التي راودته، فعبَّر عنها الشعراء والخطباء من خلال فنِّهم الذي حمل قدرًا كبيرًا من عقليَّتهم، وقد تفوق الصور لديهم التعبير الشعريَّ لأنَّ الشعر رسمٌ بالكلمات، «وقد نجد بعض الملامح المتفق عليها بين الشعراء الجاهليين؛ كالاصطلاح على مقارنة كل أعضاء الأنثى بالنباتات، ونجد لها حضورًا متكررًا في أغلب القصائد والأشعار، ونرى الشعراء لا يقتصرون في صويحباتهم على امرأةٍ واحدة، وإنما يعدِّدونهن، وقد تتفق أسماؤهنَّ أو تختلف»[2] .

وقد استندت الدراسات حول (أسطورية) الشعر الجاهليِّ إلى وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، فكلٌّ منهما يثري الآخر فهمًا وتفسيرًا، وبذلك فلا مناص من الاعتماد على الشعر في استنباط المضامين

---

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان: بيروت ١٩٨٤، ص ٣٢ .

(٢) هوارية لولاسي: المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

الأسطورية، فـ«الأسطورة فكرٌ ومعتقدٌ احتوته قصةٌ تقليديةٌ تروي تاريخًا مقدَّسًا من آلهة وأشباهها صاحبت الطقوس والشعائر التي مارستها الشعوب القديمة إزاء الكون والعوالم الغامضة التي أثارت تساؤلات الناس، فمن الطبيعيِّ أن تكون دراسة الأسطورة في الشعر دراسةً للفكر العربيِّ ما قبل الإسلام، لأن الأسطورة تمثل جوهر ذلك الفكر وتمثل أيضًا جوانب فنيةً ونفسيةً ووجدانيةً من ذلك الفكر، وتصوراته للكون والحياة»[1].

إن أزمة الشعور الميثولوجيِّ قد اتخذت مسارًا آخر أكثر مرونةً وتهوينًا لأزمة الوجود، فكان الشعر الفنَّ الذي حوى البعد الميثولوجي، ليس بشكلٍ مباشرٍ بل ظهر كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل وإحالة اللغة إلى تحليلات رمزية، وبذلك يكون الفنُّ الشعريُّ قد استمدَّ روحه من الأسطورة، التي «لم تعد ذلك اللامعقول المحض، ولم تعد حكاية الكائنات العجيبة الخارقة ونتاج الطفولة الإنسانية والعقل العدائي، بل صارت نهجًا فلسفيًّا في التفكير والطريق الآخر إلى المعرفة وإلى تفسير الظواهر النفسية والطبيعية والاجتماعية وتأويلها»[2] .

صحيح أن الشعر هو نتاج فردٍ وتجربته الخالصة النابعة من بيئته وعصره، أما الظاهرة الشعرية فهي نتاجٌ جماعيٌّ لا تحتاج إلى ذوقٍ جماليٍّ بقدر ما تحتاج إلى تأويلٍ رمزيٍّ لأنها أكثر عمقًا في التاريخ الإنساني، وقد رصد التفسير الأنثروبولوجيُّ الظاهرة الشعرية ليحيطها بسياجٍ من العلوم الأخرى لفكِّ شفراتها وانقشاع ضبابيتها، وليست الظاهرة الشعرية إلا ضمير أمَّةٍ وفلسفتها في الحياة، واحتفاء العربيِّ الجاهليِّ بالموروث الدينيِّ ليس وليد مرحلةٍ متأخرةٍ ولكنه ميراث سنين بل ميراث أممٍ بائدةٍ كشفت عنها الكتب المقدسة، وكتب الأنواء والملل

---

(١) انظر: عبدالملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٩ .

(٢) الصبحي بن منصور: التفكيك والتأويل في النص الشعري المعاصر، دار الإتحاف للنشر، الجزائر، د. ت. ص ٢٦ .

والأساطير باعتبارها اللغة الأمّ التي تطورت في أشكالٍ أهمها الشكل الشعريُّ بصوره الرامزة [1].

ولما كان الإرث الفكريُّ المعتقداتيُّ «بقي راسخًا في اللاشعور الجمعيِّ لينفلت في الفنِّ الشعري، الذي عبَّر عن وساوس الإنسان الجاهليِّ وقلقه إزاء الكون وخاصةً الجدب، وحيرته من وجودٍ يحتمل المتناقضات وفقدان التوازن، وقلقٍ من مستقبلٍ مجهولٍ كان يراود الإنسان ولا يزال يحدق به من حيث يدري ولا يدري. فالشعور بعدم امتلاك الزمن وامتلاك المكان ولَّد في العرب القدماء شعورًا بالعجز أمام الموت، لأن الموت هو أشد أعدائه حيث يتبدد عنده ما هو تاريخيٌّ ومعقولٌ في ما هو كونيٌّ ومجهول» [2].

ومهما يكن من أمر المصطلحات والتعريفات الأسطورية اختلافًا واتفاقًا، فإن الذي يهمُّنا منها هو توظيفها في الشعر. لأن «الشعر بناءٌ رمزيٌّ ثانويٌّ يستخدم نظامًا رمزيًا أوليًّا هو اللغة. وكما تتغيَّر اللغة في الشعر، وتغدو أقوالاً شعريةً تتغير هذه المصطلحات وغيرها. لا شيء يبقى في الشعر على ما كان عليه قبل أن يكون شعرًا. كلُّ شيءٍ يكون مادةً خامًا فإذا مسَّته روح الشعر ونار الإبداع أصبح شيئًا آخر، وبدا تحت الضوء المنهمر من روح الشاعر خلقًا جديدًا لم يكنه من قبل، فلا الألفاظ التي في المعاجم تبقى كما هي، ولا المرأة التي في الواقع تبقى كما هي، ولا العالم الطبيعيُّ بجماده وحيوانه يبقى كما هو، ولا الإنسان الذي يسعى بيننا يبقى كما هو. في الشعر عالمٌ خياليٌّ موازٍ لعالم الواقع، ولكنه مختلفٌ عنه. وليس ثمة حياةٌ شعرية، ولكن هناك رؤيةٌ شعريةٌ للحياة»[3]؛ وَوَفْقًا لهذه النظرة النقدية نكون أمام عالمٍ شعريٍّ مفارق يتغلغل في السماء وأساطيرها، وتتبتّ صلته بالأرض

---

(١) هوارية لولاسي: المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) لولاسي: المرجع نفسه .

(٣) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت ..

والواقع انبتاتًا كاملاً، فكلما وقفوا على طرف من هذا الشعر طاروا إلى أساطيرهم يبعثون الآلهة من مراقدها، ومن لم يجدوا له مرقدًا توهموه له!! وقد يكون في الشعر الجاهلي وغيره بقايا ورواسب أسطورية، ولكن هذا الشعر يوظّف هذه البقايا والرواسب توظيفًا فنيًا، ولا يعيد نظمها نظمًا خاملاً دون أدنى تحوير فيها، أي أنه لا يتحدث عنها من أجلها، بل يتحدث عنها لخدمة رؤيته للكون والواقع معًا، فبها وبغيرها تتجلى هذه الرؤيا وتتكشف [1].

ولا بدَّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلَّى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمَّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطيةٌ واضحةٌ ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابعٍ تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظعائن، أو الصفات الجمالية للمرأة الظاعنة والمراة العاذلة - مع تباين نظرة الشاعر للمرأتين -، ووصف مشاهد الحيوانات ومشاهد الصيد والحرب والكرم والشرب وغيرها من المشاهد .

جدير بالذكر أن البحث في الأسطورة واسعٌ وممتد، لتعلُّقها بأكثر من حقل معرفيٍّ كالفلسفة والدين والطبيعة والآلهة وغير ذلك؛ مما يدعونا لأن نقتصر حديثنا على توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، وهو مدار دراستنا في هذه الأطروحة، حيث سنرى أن الأسطورة قد لعبت دورًا بارزًا في حياة العرب ما قبل الإسلام، فكان لهم أساطيرهم الخاصة بهم، والتي تضمَّنت كثيرًا من الخرافات والسحر والشعوذة، آية ذلك أنَّ أجداد العرب من فينيقيين وكنعانيين وسومريين وبابليين وآشوريين، حفلت حياتهم بالأساطير والخرافات المرتبطة بالطقوس الدينية والمعتقدات، وهذا ما كشفه علماء الآثار والأنثروبولوجيا [2].

---

(١) وهب رومية: المرجع نفسه .

(٢) عبدالرزاق صالح، الأسطورة والشعر، ص ٢٣ .

نماذج مختارة
من الأساطير العربية في الشعر الجاهلي

أولاً: أساطير الإنسان

١ - أسطورة الدم:

ومن أساطيرهم ما يتصل بالدم، فقد زعموا أن المرأة المقلاة (وهي التي لا يعيش لها ولد) إذا وطئت القتيل الشريف عاش ولدها[١]. قال بشر بن أبي خازم :

تــظــلُّ مــقــالــيــت الــنــســاء يــطــأنــه
يــقُــلــن الا يُــلــقَــى عــلــيــه مــئــزرُ [٢]

وبيَّن أبو عبيدة طريقة وطء القتيل الشريف الذي قُتل غدرًا بأن تتخطاه المرأة المقلاة سبع مرات. أما ابن الأعرابي فيرى أن النساء يمررن به ويطأن حوله[٣]. كما زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكَلَب، وقد استخدم الشعراء هذه المزاعم ووظّفوها بعيدًا عن الفكر الأسطوري. قال مالك بن حريم:

نــريــدُ بــنــي الخَــنــفــانِ إنَّ دمــاءَهــم
شــفــاءٌ، ومــا والــى زُبــيــدَ وَجَــمَّــعــا
يــقــودُ بــارســانِ الجــيــادِ ســرَاتُــنــا
لِــيَــنْــقِــمْــنَ وِتــرًا أو لــيــدفــعــنَ مَــدفــعــا

---

(١) بلوغ الأرب: ج ٢، ص ٣٠٨ .

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم: ص ١١٧ .

(٣) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٣٠٨ .

فاصبحنَ لم يتركنَ وِترًا علمنهُ
لهمدانَ في سعدٍ واصبحن ظُلّعا [1]

ويعلق د. وهب رومية على هذه الأبيات بقوله «ولم يكن بقوم الشاعر داء الكَلَب، ولا خطر له ذلك ببال، وإنما أراد أن هؤلاء الخصوم شرفاء، فإذا ظفر قومه بهم فقد انتقموا أعظم انتقام وأجلّه، فشفيت صدورهم وقلوبهم مما فيها من الحقد والغضب»[2]، ولذلك قال إن أشراف قومه يقودون جيادهم لتدرك وِترهم وتدافع عنهم.

ومن مزاعمهم في أسطورة الدم أن دماء الأعداء لا تختلط، فلما غضب «المتلمّس الضُّبعي» من خاله «الحارث اليشكري» حين سأله «عمرو بن هند» ملك الحيرة عن نسب المتلمّس فأجابه: أوانًا يزعم أنه من بني يشكر، وأوانًا يزعم أنه من ضُبَيعة أضجم. فقال عمرو بن هند: ما أراه إلاّ كالساقط بين الفراشين[3]؛ فبلغ ذلك المتلمّس فقال يعاتب خاله:

تُعيِّرني امي رجالٌ ولن ترى
اخا كرمٍ إلاّ بأن يتكرّما
ومَنْ يكُ ذا عرضٍ كريمٍ فلم يَصُنْ
له حسبًا كانَ اللئيمَ المذمّما
أَحارثُ إنّا لو تُساطُ دماؤنا
تزايلنَ حتى لا يمسّ دمٌ دما [4]

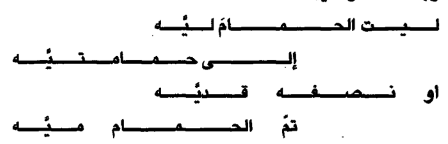
لقد غضب المتلمّس من خاله غضبًا شديدًا، حيث غمز من نسبه لدى الملك، وتجاهل حرمة الدم والنسب والقرابة، كما غضب من الملك الذي أجاب الحارث

(١) الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن ابي الأرقم بيروت ١٩٩٥، قصيدة ١٥، ص٥٤ .
(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .
(٣) لويس شيخو: شعراء النصرانية، ص ٣٣٧ .
(٤) ديوان المتلمس الضبعي، ص ١٤ وما بعدها .

قائلاً «ما أراه الا كالسَّاقط بين الفراشين» ولعل هذه العبارة هي ما دعت المتلمس لأن يهجو عمرو بن هند، فيحصل منه على صحيفة المتلمس الشهيرة التي ذهبت مثلاً، وفي إطار تعنيف المتلمس لخاله والتعريض به، أخرج في أبياته أسطورة الدم التي كانت سائدةً في مجتمعه، من إطارها الأسطوريّ القديم، وحوّلها إلى واقع اجتماعيٍّ لحالةٍ منفردة، فزعم أن دمه ودم خاله لو خلطهما خالطٌ لتفارقا وتنافرا، فلم يمسّ أحدهما الآخر. قال ابن قتيبة:«هذا من الكذب والإفراط»[1]. ومن الواضح أن الشاعر هنا لا يريد الحقيقة الأسطورية كما يراها المؤمنون بها، وإنما أراد استحكام الخلاف، وتعذُّر الوفاق، وهكذا نرى أنه «وظّف الأسطورة توظيفًا ثقافيًّا جديدًا، فعبَّر بها عن الواقع الاجتماعيِّ لا الواقع الأسطوري»[2] .

٢- أسطورة النظر الخارق (زرقاء اليمامة) :

وزرقاء اليمامة امرأةٌ من بقية طسم وجديس اشتهرت بجدَّة بصرها، والقصة أنها رأت سربًا من الحمام ويقول بعض شرَّاح القصيدة أن المراد بالحمام هو القطا وحسبته فوجدته ستًا وستين فقالت:



فأضافت إليه نصفه مع الحمامة التي في بيتها فبلغ المائة ولما ورد الماء حسبوه فوجدوا ستًا وستين كما قالت، فكانت أسرع في أخذ حساب ذلك الطير، فجمعت بين حدة النظر ودقة الحساب. قال النابغة في قصيدةٍ من اعتذارياته للنعمان بن المنذر:

احْكمْ كَحُكمِ فَتاة الحيِّ إذْ نَظَرتْ
إلى حَمامٍ شِراعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ١٠٦ .

(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

يَحُفُّهُ جانبًا نيقٍ وتُتْبِعُهُ
مِثْلَ الزُّجاجَةِ لم تَكْحَلْ من الرَّمَدِ
قالتْ الا لَيْتَما هذا الحَمامُ لنا
إلى حَمامَتِنا ونِصفُهُ فَقَدِ
فَحَسَبُوهُ فألْفَوْهُ كما حَسَبَتْ
تِسعًا وتِسعينَ لم تَنقُصْ ولم تَزِدِ
فَكَمُلَتْ مائةً فيها حَمامَتُها
واسْرَعتْ حِسْبةً في ذلكَ العَدَدِ[1]

وقد ضرب النابغة هذا المثل للنعمان وطلب منه أن يحكم كحكمها ويقصد بذلك أن يكون حكيمًا كهذه الفتاة إذ أصابت ووضعت الأمر في موضعه، ولا يقصد الحكم بمعنى القضاء، يحمله بهذا على الإصابة في أمره معه، لأن القصيدة في مقام الاعتذار إلى الملك.

٣ - أسطورة التعشير - حُمَّى خيبر :

ومفاد هذه الأسطورة أن الداخل إلى حصن خيبر عليه أن ينهق عشر مراتٍ كالحمير، تجنُّبًا لإصابته بحمى خيبر، وغنيٌّ عن القول - كما أشرنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة - أن دهاء أهل الحصن، وهم يهود، فتَّق لهم هذه الحيلة ليعرفوا من خلال هذه النهقات العشر (التعشير) أن غريبًا قد دخل إلى حصنهم. ولكن عروة بن الورد زعيم الصعاليك لما قصد خيبر لم يسمح له إدراكه ووعيه بالتعشير عندما عشَّر من معه، ويقال إن صحبه مرضوا ونجا هو من المرض[2]، فقال:

وقالوا اخْبُ وانهق لا تضيرك خيبرٌ
وذلك من دين اليهود ولوعُ

(١) النابغة النبياني،الديوان، ط٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٣ - ٢٥ .
(٢) الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣١٥ وما بعدها .

لعمري لئن عشَّرتُ من خشية الرَّدى
نهاقَ الحمير إنني لجزوعُ
فلا والَتْ تلك النفوسُ ولا اتتْ
على روضة الأجداد وهي جميعُ
فكيف وقد نكَيتُ واشتدَّ جانبي
سُلَيمَى، وعندي سامعٌ ومطيعُ
لسانٌ وسيفٌ صارمٌ، وحفيظةٌ
ورأيٌ لآراءِ الرجالِ صَروعُ[1]

ورأى العديد من الشعراء بشفافيتهم وثاقب نظرهم عجز وهم التعشير وغيره عن ردِّ القضاء المحتَّم ولا ينفع الدعاء بالسلامة وإقالة العثرات ولا تعليق كعب الأرنب لمنع الحسد وصرف الجن :

ولا ينفعُ التعشيرُ في جنبِ جِرْمَةٍ
ولا دَعْدَعٌ يغني ولا كعبُ أرنبِ[2]

٤ – الرتم:

كان الرجل في الجاهلية عند عزمه السفر، يعمد إلى عقد غصنين من شجرة، أو يعقد خيطًا في غصن شجرةٍ أو ساقها، فإذا عاد ووجد الخيط على حاله علم أن زوجته حفظت غيبته، وإن لم يجده أو وجده محلولاً قال إنها خانته، وهذا العقد يسمى الرتم أو الرتيمة[3]. وجاء في لسان العرب أن الرتائم لا تخصُّ شجرًا دون شجر، والرتيمة أن يعقد الرجل إذا أراد سفرًا شجرتين أو غصنين يعقدهما غصنًا على غصن ويقول: إن كانت المرأة على العهد ولم تخنه بقي هذا على حاله معقودًا

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٧٠ – ٧١. وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٦ .
(٢) الجاحظ: الحيوان، ج ١، ص ٣٥٨ .
(٣) أساس البلاغة: مادة (رتم) .

وإلا فقد نقضت العهد[1]. ولعل منشأ هذه الأسطورة من عقدٍ وحلٍّ، هو العلاقة والعهد اللذين يربطان الزوج وزوجته، والناشئان عن عقد الزواج وممارسة الحياة المشتركة بين الطرفين، ولعلَّ العقد يعني الزواج والحل يعني الطلاق والفراق. وقد نهى النبيُّ صلى الله عليه وسلم عن الرتيمة حتى لو كانت خيطًا يربط في الإصبع للتذكير بحاجة. ولم يكن عقد الرتيمة / الرتم لغاية معرفة الزوجة الوفية من الخائنة فحسب، وإنما كان الجاهليون يعقدون الرتم للحمَّى، ويرون أن الحمَّى تنتقل لمن يحل الرتم، قال أحد الشعراء:

حللتُ رتيمةً فمكثت شهرًا
أكابدُ كلَّ مكروهِ الدواءِ [2]

ومن أمثال العرب (أمحَلُّ تعقادِ الرتم)[3].

٥ - شقُّ الرداء :

وهذه الأسطورة خاصةٌ بتقوية الحبِّ وتأكيده بين المتحابين، وتتلخص في أن كلَّ محبٍّ يشقُّ رداء صاحبه بقصد دوام المودَّة؛ ولعلَّ من الصائب القول ان مسألة شقِّ الثياب تهدف أيضًا إلى كشف محاسن كلٍّ منهما للآخر، ولتذكُّر تلك اللحظة في قابل أيامهما، وفي قولٍ آخر أن الجاهليَّ وزوجته كانا يتبادلان الملابس فيلبس كلٌّ منهما برد الاخر، ثمَّ يتداولان تخريقه حتى لا يبقى فيه لبْس، طلبًا لتأكيد المودَّة[4].

وفي هذا الجانب الأسطوري أو الخرافي سجَّل الشعر الجاهلي بعض المواقف، قال عبديغوث بن الحارث، مبيِّنًا كرمه لزملائه الشاربين، ومعبِّرًا عن شدَّة طربه من غناء القينتين وإعجابه بهما وبجمالهما مما دعاه إلى شقِّ ردائه، ولعل ذاك الفعل

(١) لسان العرب: مادة رتم .
(٢) بلوغ الأرب: ج ٢، ص ٣٠٨ .
(٣) أمحل أي محال وباطل، انظر: الميداني: مجمع الأمثال، ج ٢، ص ٣٦٦ .
(٤) الحوفي: مرجع سابق، ص ٤٩٧ . خزانة الأدب، ج١، ص ٣٨١ .

يهدف إلى دوام الصحبة والرفقة بينه من جانب وبين الشَّرب والقينتين من جانبٍ آخر :

وأنــحــرُ لـلـشَّـربِ الـكـرامِ مطيَّتي

واصــدَعُ بـين القَـيْـنـتـيْنِ رِدائـيـا[1]

ولكن هذه الأسطورة /الخرافة لا تعمر طويلاً في بعض الأحايين وبالتأكيد تنهار العلاقات والمودة بسبب ظروف الحياة وتقلباتها، ولنستمع إلى شاعرٍ آخر يشتكي من زوال المودة من نفس حبيبته نحوه، برغم أنها مكَّنته من شقِّ بُرقعها ومكَّنها من شقِّ ردائه :

شـقَـقـتِ ردائـي يـوم بـرقـة عـالـجٍ

وأمكـنـتِـنـي مـن شـقِّ بـرقـعِـكِ السَّحقا

فـمـا بـالُ هـذا الـودِّ يـفـسدُ بيننا

ويمحقُ حبلَ الوصلِ ما بيننا مَحْقا[2]

٦ - التصفيق وقلب القميص :

العرب أبناء الصحراء يعرفون مسالكها ومفازاتها، ولكنهم يضلُّون طريقهم أحيانًا، فإذا ضلَّ أحدهم في فلاةٍ قلب قميصه وصفَّق بيديه كأنه يومئ لإنسانٍ كي يهديه[3]. وتعليل هذا العمل صعب، فلعلَّ بداياته أن الرجل يريد أن يسلِّي نفسه بسماع صدى تصفيقه، أو يتوهم أن هناك من يستمع إليه فيسرع لنجدته، وأما قلب القميص فهو من باب التفاؤل بتغيير الحال؛ وفي طريقةٍ أخرى للاهتداء يحبس الرجل ناقته ويصيح في أذنها وكأنه يومئ إلى إنسان ثم يحركها ويزعم أن الناقة تهتدي إلى الطريق. قال أعرابي:

قـلـبـتُ ثـيـابـي والـظُّـنـونُ تجـولُ بي

وتـرمـي بـرجـلـي نـحـوَ كـلِّ سبـيـلِ

(١) المفضليات: مصدر سابق، المفضلية رقم ٣٠، ص ١٤٦ .

(٢) الحوفي: ص ٤٩٧ .

(٣) الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣٠٦ .

فلأيًا بلأيٍ ما عرفتُ جليَّتي
وأبصرتُ قصدًا لم يُصَبْ بدليلِ[1]

٧ - تعليق الحلي والجلاجل والتمائم:

تعتمد الشعوب البدائية والمتخلفة السحر والتمائم لجلب النفع ودفع الضرر، فكانوا يعلقون التمائم على الطفل وعلى اللديغ، قال النابغة الذبياني:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ
من الرُّقشِ في أنيابها السمُّ ناقعُ
يُسَهَّدُ من ليل التمام سليمُها
بحلي النساءِ في يديه قعاقعُ[2]

ومن أشهر تمائمهم تعليق كعب الأرنب وقايةً من السحر وصرفًا للجن، وورد لدى امرئ القيس قوله:

أيا هندُ لا تنكحي بوهةً
عليه عقيقتُهُ أحسبا
مُلَسَّغَةً وسطَ أرساغه
به عَسَمٌ يبتغي أرنبا
ليجعلَ في ساقه كعبَها
حذارَ المنيَّةِ أن يَعطَبا[3]

ومن تلك التمائم تعليق سنِّ الثعلب وسنِّ الهرَّة وحيض السمرة، تُعلَّق على الطفل منعًا للنظرة أو الخطفة ودفعًا للجن. وتبلغ هذه الخرافات مداها بتعليق الأقذار النجسة كتمائم لتقي حاملها من الجنِّ والعين والأرواح الخبيثة ولكن التنجيس عندهم يشفي كلَّ شيءٍ ما عدا العشق، قال الممزق العبدي :

(١) الألوسي: المرجع نفسه، ص ٣٠٦.
(٢) ديوان النابغة: مصدر سابق، ص ٣٣. وانظر: الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٢٩٤ .
(٣) أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري: كتاب الحماسة، ط١، ج١، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت ٢٠٠٢، ص ٣٣٩. وانظر: الحوفي: الحياة العربية، ص ٥٠٦ .

ولـو كـنـتُ فـي بـيـتٍ تُـسَـدُّ خُـصـاصُـهُ
حــوالــيَّ مــن ابــنــاءِ بــكــرةَ مـجـلـسُ
ولـــو كـــان عـــنـــدي حـــازيـــان وكـــاهـــنٌ
وعـــلَّـــقَ انجـــاسًـــا عـــلـــيَّ المُـــنَـــجِّـــسُ
إذًا لأتـتـنـي حـيـث كـنـتُ منـيَّـتـي
يَـــخُـــبُّ بـــهـــا هـــادٍ إلـــيَّ مُـــعَـــفَـــرَسُ[1]

وامتدَّت التمائم لتطال الحيوان، فمن أغربها وأشدها إيذاءًا فقءُ عين الفحل إذا بلغت الإبل ألفًا، فإن بلغت ألفين فقؤوا عينه الأخرى، ويسمَّى هذا المُفقَّأ والمُعمَّى.

ثانيًا: أساطير الكائنات غير المرئية

١ - أساطير الجن من الجدير بالذكر أن الفضل في ذكر هذه الكائنات الأسطورية يعود إلى الجاحظ المعتزلي في كتابه (الحيوان)، وكأن مفارقةً تحوم حول تكوينه العقديِّ وإنجازاته المعرفية، فالبون شاسعٌ بين المنزع العقليِّ للجاحظ، والجوانب الأسطورية ذات المعاني المتباينة من قصةٍ دينيةٍ ومن حكايةٍ شعبية، حيث وردتا في كتابه ورودًا أسطوريًّا، أو كأسطورةٍ صريحةٍ كما نقلها في كتاب الحيوان بصفة خاصة. أما الجنُّ فهم الذين خلقهم الله من نار السموم ذكورًا وإناثًا عبر البيض مصدر التناسل لديهم، وقد نقل القزويني في عجائب المخلوقات وصفًا لتلك المخلوقات العجيبة وبعض أشعارهم[2]. وأوردت مصادر ومراجع كثيرة أبياتًا وقصائد من الشعر الجاهليِّ المتعلق بالجنّ[3]. من ذلك ما هو منسوب إلى الشاعر

---

(١) عبدالحميد المعيني: شعراء عبدالقيس في العصر الجاهلي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٢، ص ٣٤٧ .

(٢) انظر القزويني: عجائب المخلوقات ص ٣٩٢ – ٣٩٤.

(٣) نذكر منها على سبيل المثال: الحيوان للجاحظ، مروج الذهب للمسعودي، صبح الأعشى للقلقشندي، الأغاني للأصفهاني، المؤتلف والمختلف للآمدي، معجم البلدان لياقوت الحموي، البيان والتبيين للجاحظ، الأمالي لأبي علي القالي، بلوغ الأرب للألوسي، المخصص لابن سيده، المفضليات للضبي، الفهرست لابن النديم، جمهرة أشعر العرب لأبي زيد القرشي، رسائل أبي العلاء المعري، فضلاً عن العديد من دواوين الشعراء الجاهليون.

تأبَّط شرًّا وهو ثابت بن جابر الفهمي وقد لقي الغول وجرى بينهما ما جرى مما يتصل بالعجيب والغريب يقول:

ألا مــن مـبـلـغ فـتـيـان فـهـمٍ
بمـا لاقـيـت عـنـد رحـى بـطـان
بـأنـي قـد لـقـيـت الـغـول تـهـوي
بـسُـهـبٍ كـالـصـحـيـفـة صـحـصـحـان

ثم يصف المعركة بين الشاعر والغول ويقف عند هولها.

ومن الشعر في هذه الكائنات ما ورد على لسان (الثعبان) الذي أشرف على الهلاك عطشًا فسقاه شاعر بني أسد عبيد بن الأبرص وأنقذه من الهلاك، فلما ندَّت رواحل القوم بمن فيهم عبيد، وأشرف على الهلاك، سمع هاتفًا يهتف به :

يـا أيـهـا الـسـاري المُـضِـلُّ مـذهـبُـهْ
دونـكَ هـذا الـبَـكْـرَ فـاركـبـهْ
وبَـكْـرُكَ الـشـاردُ أيـضًـا فـاجـنـبـهْ
حـتـى إذا الـلـيـلُ تـجـلَّـى غـيـهـبُـهْ
فـحُـطَّ عـنـه رَحْـلَـهُ وسَـيِّـبُـهْ

فناشده عبيد بالله أن يخبره عن نفسه فأنشأ الثعبان / الجنِّي أبياتًا جرى واحد منها مجرى الحِكَم والأمثال حيث يقول :

أنـا الـشـجـاعُ الـذي الـفَـيْـتَـهُ رَمِـضًـا
فـي قـفـرةٍ مـن أحـجـارٍ واعـقـادِ
فـجُـدْتَ بـالمـاءِ لمَّـا ضـنَّ حـامِـلُـهُ
وزِدْتَ فـيـه ولـم تـبـخـلْ بـإنـكـادِ
الـخـيـر يـبـقـى وإن طـال الـزمـان بـه
والـشـرُّ اخـبـث مـا أوعـيـت مـن زاد[1]

---

(١) ورد البيت منسوبًا لطرفة بن العبد، انظر: ديوان طرفة: تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، ص ١٥١ وقد ورد البيت بهذه الصيغة :

الخيرُ خيرٌ، وإنْ طالَ الزمانُ بـــه والشرُّ أخبثُ ما اوعَيْتَ من زادِ

ويطفق الشاعر يروي قصته مع الجان المتمثل له شجاعًا (ثعبانًا) وقد سقاه ماءً فجازاه على الإحسان بالإحسان. وفي هذا المشهد الشعري من التفاعل بين الجنِّ والإنس ما أبقته لنا مدونة الشعر الجاهلي وما احتفظت به مخيلة الإنسان العربيِّ عبر العصور[1]. وبغضِّ النظر عمَّا في القصة من صنعةٍ وتوليد، إلا أنها مؤشرٌ لتعامل الجاهليين مع هذه المخلوقات تعاملاً ينمُّ عن اعتقادٍ كاملٍ بأفعال هذه المخلوقات وتصرفاتها مع الإنسان ونسب كثيرٍ من الظواهر الطبيعية لها، أو ما يصيب الإنسان من أمراضٍ وأعراض .

وقد أورد الشعر الجاهلي الكثير عن علاقة الجن بالإنسان، كالصراع بينهما، وتسخير الإنس للجن، ومحاولة الإنسان للتقرُّب إليها بكل الوسائل، وإمكانية تلبُّس أحدهما بالآخر، أو التزاوج بينهما، وما نجم عن تلك العلاقات من نتاجٍ مركب، وما لعبته شياطين الشعراء من دورٍ في عملية إبداعهم الشعري، ودور الشياطين في السحر والكهانة، وعلاقة كلٍّ من الساحر والكاهن بالجن.

وكان للجن لدى الأمم القديمة من العرب وغيرهم مكانة عالية ؛ فنظروا إليها نظرة ملؤها التقديس والرهبة والرغبة، ونسبوا إليهم كل ما يلاحظونه من ظواهر طبيعية، وما يلحق بهم من مرض وغيره، في ظلِّ غياب القانون الإلهيِّ والعلمي.

وقد مارس العرب الجاهليون طقوسًا وشعائر للتقرب من الجن، ونيل رضاهم وكفِّ أذاهم، كغيرهم من الشعوب القديمة، وكجزءٍ من حلقة التواصل الفكريِّ والثقافيِّ الإنسانيِّ بين الشعوب المختلفة. كما تجنبوا الاقتراب من الأماكن التي يعتقدون بوجود الجنِّ فيها كالآبار والأودية والكهوف، أما في الصحراء فيسمعون فيها عزيف ولا مندوحة من السعي بين أطرافها واختراقها .

كما تحدث الشعر الجاهليُّ عن علاقة الجنِّ بالحيوان، وإمكانية تشكّل الجن، وتقمصها لأشكال بعض الحيوانات، واتخاذ الجنِّ من بعض هذه الحيوانات مطايا

---

(١) انظر هذه القصة في الأغاني: ج ٢٢، مصدر سابق، ص ٣٢٨ .

لها، وما نجم عن ذلك من تقديس الجاهليين لتلك الحيوانات. وعرض الشعر الجاهليُّ في مواقع عديدة للجنِّ قارنًا ذلك ب«صور من البيئة المادية القريبة المحيطة به»؛ وإذا لم يجد فيها ما يفي بغرضه، «يلجأ إلى الخوارق .. لتبقى الصورة مفتوحة غنية بالإيحاءات»[1].

وعندما مدح زهير بن أبي سلمى هرم بن سنان والحارث بن عوف المريين وقومهما، أكد على وصف هؤلاء القوم المغيرين على عدوِّهم بأن مدججون بالسلاح، رماحهم طويلةٌ كأجسادهم، جديرون بالنصر والغلبة، كأنهم على خيولهم من جِنٍّ وادي عبقر الذي تعتقد العرب أنه من مساكن الجن:

إذا فُـزِعـوا طـاروا إلـى مستغيثهمْ
طـوالَ الـرمـاحِ لا ضـعـافٌ ولا عُـزْلُ
بـخَـيْـلٍ عـلـيـها جِـنَّـةٌ عـبـقـريَّـةٌ
جـديـرون يـومًـا ان يـنـالوا فيستعلوا[2]

ونرى النابغة الذبياني عندما مدح بني قعين وهم حيٌّ من أحياء بني أسد، يستثمر طول لبسهم للحديد (الدروع) ولآلات الحرب، وما ينشأ عن ذلك من صدأٍ ورائحةٍ كريهة، فضلاً عن هيئاتهم المحارِبة، وطول أظافرهم، وأنهم يجترحون المعجزات في حروبهم لتحقيق النصر على الأعداء، ويقومون بما لا يستطيعه البشر من أعمال، لا يمكن أن يقوم بها إلا الجنُّ، فوظف الأوصاف التي وصف بها بني قُعين، ورأى أن يسقطها على جنِّ البقّار[3]، فقال:

وبـنـو قُـعَـيْـنٍ لا مـحـالـةَ انـهـمْ
اتـوكَ غـيـرَ مـقـلَّـمـي الأظـفـارِ

---

(١) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٧٥ .
حلاوي: المرجع نفسه، ص ٧٥ .
(٢) اشعار الشعراء الستة الجاهليين ى، ح١ ، ص ٢٣٧ .
(٣) البقار موضع زعم العرب أنه كثير الجن. قيل هو وادٍ وقيل رملةٌ معروفةٌ وقيل موضع برمل عالج قريبٌ من جبيل طيِّئ. ياقوت الحموي: معجم البلدان، مج١، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ص ٣٧١ .

سَهِكِينَ من صدإ الحديد كأنهمْ
تحت السُّنوّرِ، جِنّةُ البقّارِ [1]

كما يقول النابغة مادحًا بني أسد حلفاء قبيلته ذبيان، وواصفًا خيلهم بالضمر المسوَّمات كالقداح، وناعتًا حالة فرسانها بأنهم أشباه جنٍّ:

وضُمرٍ كالقداح مسوَّماتٍ
عليها معشرٌ أشباهُ جنٍّ [2]

وكان الأعشى إذا أراد تهويل أمرٍ ورفْعه إلى درجة الخوارق، يشبِّهه بالجن وأفعالهم، وكان كثير الأسفار يقطع أماكن موحشةً مقفرةً، توحي طبيعتها بمثل هذه التصوُّرات، يقول في قصيدته التي يعدها البعض من المعلقات :

وبلدةٍ مثلِ ظهرِ الترسِ موحشةٍ
للجنِّ بالليل في حافاتها زَجَلُ [3]

وكثيرًا ما كان لإدخاله عنصر الجن تأثيره البالغ على العناصر الأخرى في القصيدة، تلك العناصر المتمثلة بالشاعر نفسه وبراحلته / الناقة وبالحيز المكاني الموصوف / الصحراء، حيث تمتد الحالة الخارقة لتشمل هذه العناصر أيضًا، فضلاً عن امتداد ذلك إلى الممدوح نفسه وتعظيمه من خلال تعظيم أهوال الرحلة إليه و«أسطرتها»، يقول في مديح قيس بن معد يكرب :

ويَهماءَ تعزفُ جِنّانُها
مناهلها آجِناتٌ سُدُمْ

قطعتُ برَسّامةٍ جَسْرَةٍ
عُذافِرَةٍ كالفَنيقِ القَطِمْ [4]

---

(١) ديوان النابغة الذبياني: ص ٥٦ .
(٢) المصدر نفسه: ص ١٢٨ .
(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: ص ٤٤ .
(٤) المصدر نفسه: ص ٢٩ .

وتكرر مثل هذا في مواقع عديدةٍ من ديوانه، إذ اتخذت الرحلة عنده وعند غيره من شعراء الجاهلية، تيمة تعظيم الأهوال والمخاطر والمشقات التي كابدها الشاعر في طريقه إلى الممدوح، يقول الأعشى في مدح المحلق:

وخـــرقٍ مَـخـوفٍ قـد قـطـعـتُ بـجَـسـرةٍ
إذا خَـــبَّ آلٌ فـــوقَـــه يـتـرقـرقُ
وتـصـبـحُ مـن غَـبِّ الـسُّـرَى وكـانـمـا
الـمَّ بـهـا مـن طـائـفِ الجـنِّ اولَـــقُ[1]

كما اعتقد الشعراء الصعاليك بالجن، لأن عزلتهم في صحراء مقفرة موحشة ومخيفة، ووضْعُهم في ظلمة الليل الحالكة فيها، وضعٌ يؤدِّي إلى ما يشبه الجنون أو الجنون بعينه، مما جعلهم يعيشون حالة تشبه الهذيان، تتملكُهم وتجعلهم يستحضرون مخلوقات شيطانية تعيش وتتجوَّل في جنبات تلك الصحراء؛ وهم وإن كانوا رابطي الجأش في معايشة هذا الوضع، إلا أنهم كان لا بدَّ لهم من عكس ما يعتقدونه في أشعارهم، فذكروا الغول والسعالي والجنَّ، وصراعهم معها وتحاورهم في الحديث، وكأنها أشياءٌ طبيعيَّةٌ رأوها، فهذا تأبَّطَ شرًّا قد رأى ثلَّةً من (سَراة الجنَّ) حول ناره، وقد دعاهم للطعام فرفضوا، وقالوا (نحسد الإنس الطعاما)، وتنسب هذه الأبيات إلى شمر بن الحارث الضبي:[2]

ونـــارٍ قـد حَـضـأتُ بُـعَـيـدَ هـدءٍ
بـــدارٍ لا أريـــدُ بـهـا مُـقـامـا
ســـوى تحـلـيـل راحـلـــةٍ وعَـــينٍ
أكـالـئُـهـا مـخـافـةَ أنْ تـنـامـا
اتَـــوْا نـــاري فـقـلـتُ مَـنـونَ قـالـوا
سَـــراةُ الجـــنِّ قـلـتُ عِـمـوا ظلامـا

(١) المصدر نفسه: ص ١٤٧ .

(٢) انظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٧٢٥ وانظر أيضًا: الجاحظ: الحيوان، مرجع سابق، ج ٦، ص ١٩٦ – ١٩٧.

فقلتُ إلى الطعام فقالَ منهمْ
زعيمٌ نحسُدُ الإنسَ الطعاما [1]

وقال النابغة يمدح النعمان بن المنذر في قصيدته الاعتذارية، نائيًا به عن الشبيه، إلا نبيّ الله سليمان الذي أُعطي القدرة على استخدام الجن، ومعاقبة العاصي منهم، ومكافأة المطيع، ووجه الشبه بينه وبين الممدوح، هو الاستطاعة في وجوه الاستخدام والمعاقبة والإثابة، فالنبي سليمان يستخدم «الجن» ويجازيهم حسب فعالهم، والممدوح يستطيع ممارسة الفعل نفسه مع أتباعه ورعاياه من «البشر»، وهو بذلك يقيم الحق والعدل ويبعد البرية عن الخطأ والباطل. ويظهر وجه التشبيه بين ممدوحه والنبيِّ سليمان في الأبيات التالية :

لا أرى فاعلاً في الناسِ يشبهه
ولا أحاشي من الأقوام من أحد
إلا سليمانَ إذ قال الإلهُ له
قم في البرية فاحْدُدْها عن الفَنَد
وخَيِّسِ الجنَّ إني قد أذنتُ لهم
يبنون تدمرَ بالصُّفاح والعمد
فمن أطاعك فانفعه بطاعته
كما أطاعك، وادْلُلْهُ على الرُّشد
ومن عصاك فعاقبه معاقبةً
تنهى الظلومَ ولا تقعد على ضمد
إلا لمثلك أو من أنت سابقه
سبْقَ الجواد إذا استولى على الأمد [2]

وكان بعض شعراء العصر الجاهلي، وبخاصةٍ النابغة، الذي اطلع على معلومات دينية من خلال تردُّده على المناذرة والغساسنة، ومن خلال مخالطته للأحناف في

(١) ديوان تأبط شرًا: مصدر سابق، ص ٩٦ - ٩٧.
(٢) ديوان النابغة: ص ٢٠ - ٢١ .

الجزيرة العربية والتعايش مع بعض أتباع الديانتين المسيحية واليهودية في أنحاء الجزيرة، لذلك نراه يذكر نبي الله سليمان عليه السلام ويشير إلى نبوته بقوله (إذ قال الإله له)، ويدل قوله (في البريَّة) على سعة ملك سليمان، وما منحه الله عزَّ وجلَّ من أعوانٍ ممثلةٍ بالرياح غدوُّها شهر ورواحها شهر، كما أن الله سبحانه وتعالى قد ذلل الجن وسخَّرهم لخدمته والائتمار بأمره، وكمثال ضربه النابغة في هذه القصيدة هو أن الله تعالى فوَّض نبيَّه سليمان باستخدام الجن، فسخَّرهم لبناء مدينة تدمر، وحدَّد نوع البناء بالصفيح والعمد. قال تعالى «ومن الجن من يعملون بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير»[1] .

وقد أشار ابن كثير في قصص الأنبياء إلى بناء الجنِّ لتدمر وغيرها من المدن حيث قال: «وقد ذكر المتكلمون على العمران والبلدان أن اصطخر بنتها الجان لسليمان وكان فيها قرار مملكة الترك قديماً، وكذلك غيرها من بلدان شتى كتدمر وبيت المقدس وباب جيرون وباب البريد اللذان بدمشق على أحد الأقوال»[2].

ولم يقتصر موضوع الجن في الشعر الجاهلي على ما ورد من تيمات تتكرر فيه، كالتشبيه بالجن أو استخدامهم ومعاقبة العاصي وإثابة المطيع كما مرَّ بنا، ولكن الأمر تعدَّى ذلك إلى ما يُسمَّى «شيطان الشعر»، ومفاده أن لكل شاعرٍ شيطان يقارنه ويلهمه قول الشعر، طالما «أن الشعر وحيٌ وفيضٌ وإلهام»[3] ؛ ومردٌّ ذلك حيرتهم في تفسير الموهبة الشعرية الخلاقة، «فنسب العرب كلَّ أمرٍ عجيبٍ للجن، وتخيَّلوا أن عبقر واديهم ومقامهم، وقالوا في الأمر العظيم عبقري، فلا عجب أن يصلوا الشعر بالجن، ولا عجب أن يتخيَّلوا أن لكلِّ شاعرٍ شيطانًا يلهمه القريض»[4]. وهذا اعتقاد الشعوب القديمة كاليونانيين مثلاً، لكنهم جعلوا لشعرهم شيطانًا أو

(١) سورة سبأ: الآية ١٢ .

(٢) ابن كثير: قصص الأنبياء، المكتبة الثقافية ص ٥١٢.

(٣) الحوفي: ص ٤٧٥.

(٤) الحوفي: ص ٤٧٥.

إلهًا واحدًا وصفوه بأنه «إله الشعر أو ربته»[1]، على النقيض من العرب الذين جعلوا للشعر شيطانين: أحدهما مُجيدٌ واسمه (الهوبر)، فإذا انفرد بالشاعر أبدع في شعره وأجاد، والآخر مفسدٌ واسمه (الهوجل) إذا انفرد بالمقبل على الشعر أفسده، وتمادى الشعراء في هذا، فسمَّى كلٌّ منهم شيطانه الشعري، فكان الأعشى يسمي شيطانه «مسحل» يلهمه الشعر، فهما شريكان: جنيٌّ وإنسيٌّ، تجمعهما الصداقة الصافية والمودَّة الموفقة، وهذا الشريك الجنيُّ ليس بأحمق أو عييّ، بل إن فصاحة الشاعر مستمدَّةٌ من فصاحة شيطانه[2] :

وما كنتُ شاجِرْدًا ولكن حسبتَني
إذا مِسْحَلٌ سَدَّى لي القولَ، أنطقُ
شريكانِ في ما بيننا من هوادةٍ
صفيَّانِ: جنيٌّ وإنسٌ موفَّقُ
يقولُ فلا أُعيي لشيءٍ أقولُه
كفانيَ لا عيٌّ، ولا هو أخرقُ[3]

أما شيطان امرئ القيس فهو (لافظ بن لاحظ)، وكان شيطان عبيد بن الأبرص يسمَّى (هبيد)، ويشاركه فيه بشر بن أبي خازم، وشيطان المخبل السعدي يُدعى (عمرو)، وشيطان النابغة الذبياني هو هاذر، وشيطان فرو بن قطن كان يسميه (جهنام)، وشيطان الكميت الأسدي هو (مدرك بن واغم)؛ ونسبوا إلى أبي نواس أنه كان يستعين بإبليس في نظم الشعر؛ وبهذا نلاحظ أن هذا الزعم/ الاعتقاد امتدَّ حتى لشعراءٍ من العصر الأموي مثل الكميت والعصر العباسي مثل أبي نواس[4].

لقد كشف موضوع الجن في الشعر الجاهلي، عن جوانب من فكر الإنسان الجاهلي، الذي يعدُّ جزءًا من فكر الإنسان العربي القديم والحديث، وعن تشابه

(١) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص ٨٢ .
(٢) المرجع نفسه: ص ٨٢ .
(٣) الصبح المنير: ص ١٤٨ .
(٤) الحوفي: ص ٤٧٥..

الأساطير الأساسية لدى شعوب العالم القديم، وتداخلها وانعكاسها في الأدب، كما يبين أصل هذه الأساطير والخرافات، وقدرة الشاعر الجاهلي على توظيف هواجسه وخيالاته في شعره، واستقاء مادته من أصول ميثولوجية وتاريخية ودينية، وإقامة علاقات اجتماعية متنوعة مع هذه المخلوقات.

٢- الغول والسَّعالي:

من الأساطير العربية المتصلة بالحيوانات هناك أساطير تخص الناقة والجمل والثور والبقر والحية والغزال والظبي والثور الوحشي والأيل والخيل والخنزير والفأرة والضب والأرنب والثعلب وغيرها .

وجاء في مروج الذهب أن «الغيلان من بيضةٍ أخرى، مسكنهم الخلوات والفلوات، وأن السعالي من بيضةٍ أخرى، سكنوا الحمَّامات والمزابل»[١] .

وقد رأينا في الفصل الثالث أن أشعار الصعاليك تتميز بصدقيتها وواقعيتها، ولكن هناك مبالغة في تصوير المشاهد الخيالية، كالصراع مع الغول وأنثاه التي سمُّوها «السعلاة» وجمعها سعالي، وهذان الزوجان من الحيوانات الخرافية المخيفة، والغول «هو كلُّ شيءٍ من الجنِّ يعرض للسفَّار، ويتلوَّن في ضروب الصُّور والثياب ذكرًا كان أو أنثى، إلا أن الأكثر على أنه أنثى. والسعلاة اسمٌ الواحدة من نساء الجنِّ إذا لم تتغوَّل لتفتن السُّفَّار، قالوا: وإنما هذا منها على العبث، أو لعلها تفزِّع إنسانًا جميلاً فتغيِّر عقله»[٢] ونسجوا حولها أساطير مرعبة، ووصفوها بأبشع الأشكال وأغربها، «فالعامة تزعم أن الغول تتصوَّر في أحسن صورة، إلا أنه لا بدَّ أن تكون رجلها رجل حمار»[٣]، وزعموا كذلك «أن رجليها رجلا عنز»[٤].

---

(١) المسعودي: مروج الذهب، مصدر سابق، ص ٣٦١ .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ١٥٨ وما بعدها.

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ٢١٤. وانظر الحوفي: مرجع سابق، ص ٤٦٠..

(٤) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٢،ط١، اعتنى بها: يوسف البقاعي، دار إحياء التراث: بيروت، ص ٣٥٩.

وقد أشرنا إلى أن أشعار الصعاليك وغيرهم من شعراء ما قبل الإسلام وحتى بعده في العصر القريب منه، في الغول والسعلاة والجن، منبثقةً عن انفعالات داخلية تخفي وراءها شعورًا شديدًا بالمرارة والخيبة والأوهام والخواء كسبب رئيسي، كما هيَّأت طبيعة أرض العرب الصحراوية المجدبة وقلَّة سكانها وصعوبة تجوالهم في ظلمتها ووحشتها، تسلُّط الأوهام عليهم، فتجسَّمت مخاوفهم وأحلامهم، وادَّعى كثيرٌ منهم رؤية الجنِّ ومخالطتها ومصادقتها ومخاصمتها والتزاوج بها والنسل منها. وقد صوَّرت مخيلتهم الشعرية أشكالاً لها، فوصفوا الخيل وعليها فرسانها بأنها كالسعالي تحمل جِنَّةً أو أسودًا، يقول المهلهل:

سعاليًا يحملن من تغلبٍ

فتيانَ صدقٍ كليوث الطريقْ [1]

ووصف كعب بن زهير الدنيا أو حالته، بأنها غولٌ متلوِّنٌ، - ورمز لها بسعاد التي نأت - وذلك في مقدمة قصيدته الشهيرة «بانت سعاد» التي أنشدها في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فقال:

يا ويحها خُلَّةً لو انها صدقتْ

ما وعدَتْ أو لو أنَّ النصحَ مقبولُ

لكنَّها خُلَّةٌ قد سيطَ من دمها

فجْعٌ، وولْعٌ، وإخلافٌ، وتبديلُ

فما تدومُ على حالٍ تكون بها

كما تلوَّنُ في أثوابها الغولُ [2]

- تأبط شرًّا والغول والجن - مشهد صراع أسطوري مع الغول :

ونعرض هنا لأبياتٍ قالها تأبط شرًّا في صراعه مع الغول، وقيامه بمغامرةٍ غريبةٍ ينفرد بها عن مجايليه من الشعراء الصعاليك، تتلخص في أنه خرج في

(١) ديوان مهلهل بن ربيعة، ط١، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٧ .

(٢) ديوان كعب بن زهير، ص ٢٨ .

إحدى غاراته، وكانت ليلةً شديدة الظلام، والرعد، والبرق، فاضطرَّ إلى المبيت في مكانٍ يُقال له «رحى بطان»، وإذ بالغول تعترضهُ وتراوغه، فيعاركها، ويضربها بسيفه ضربةً قاتلةً واحدةً، وتطلب منه إعادتها فيرفض، ويصوِّرها في مقطوعته الشعرية بأوصافٍ قبيحةٍ، فهي صغيرة الرأس، لسانها مشقوق يشبه لسان الكلب، مشوَّهة الساقين، وثوبها من الجلود البالية، ويظلُّ من شدَّة المفاجأة متكئًا عليها حتى الصباح، وهو يروي تفاصيل هذه المغامرة الغريبة فيقول:

الا مَنْ مُبلغٌ فتيانَ فَهْمٍ
بما لاقَيتُ عندَ رَحَى بِطانِ
وإني قد لقيتُ الغولَ تهوي
بِسُهبٍ كالصَّحيفةِ صَحْصَحانِ
فقلت لها: كلانا نضو اينٍ
أخُو سفَرٍ، فخلِّي لي مَكاني
فَشدَّتْ شَدَّةً نحوي فاهْوَى
لها كفِّي بمصقولٍ يماني
فاضربُها بلا دَهَشٍ، فخَرَّتْ
صريعًا لليَدَيْنِ وللجِران
فقالتْ: عُدْ، فقلْتُ لها رُوَيدًا
مَكانَكِ، إنني ثَبْتُ الجنانِ
فلم انفَكُّ مُتَكِئًا عليها
لانظرَ مُصْبِحًا ماذا اتاني
إذا عينانِ في راسٍ قبيحٍ
كراس الهرِّ، مشقوقِ اللسانِ
وساقا مُخْدَجٍ، وشَواةُ كلبٍ
وثوبٌ من عَبَاءٍ او شِنانٍ [1]

---

(١) ديوان تأبط شرًا، مصدر سابق، ص ١٠٦.

ويمثل هذا المشهد مشهدًا مشتركًا بين الشاعر/ تأبط شرًّا، وكائنٍ خرافي/ أسطوري هو الغول الذي استحضره الشاعر، وهو في هذا لا يقدم وصفًا لهذا اللقاء فحسب، وإنما استطاع أن يكوِّن مشهدًا من المشاهد الشعرية التي تجمع بين كائنٍ عاقل واعٍ هو (الشاعر) وبين كائنٍ خرافيٍّ غير عاقل هو (الغول)، وقد نسج الشاعر القصة بأسلوبٍ فاعلٍ ومؤثر، يشكل دهشةً وصدمةً للقارئ الذي يعتقد في معرفته الأولية أن الغول لا يمكن أن يُشاهد أو يُرى، كيف وقد بنى الشاعر حكاية متكاملة تقوم على الغرابة والتشويق. إن النسيج الشعري المتمثل بلقاء الغول يقوم على عنصر الحكاية أو القصة التي تمثل مسرحًا مشهديًّا متكاملاً، فالشاعر قد استحضر الشخصية الخرافية الغول، واستحضر العنصر المكاني (سهب)، ثم استطرد وواصل الحديث لبناء حكايته فاعتمد على أسلوب الحوار اعتمادًا واضحًا، أعطى النص الشعري بعدًا دلاليًّا، تجاوز فيه الشاعر البعد الغنائي الذي يهيمن على الشعر الجاهلي حسب دراساتٍ كثيرة .

ونرى أن الشاعر قد نسج من خلال الفعلين الماضيين (قلت) و (قالت) بعدًا حواريًّا ليعطي لحكايته بعدًا ديناميكيًّا، يبيِّن وجهة نظر كلٍّ من الشاعر والغول. ويبيِّن الشاعر كيف استطاع أن ينتصر على الغول ويتفوق عليه. وكلُّ هذه الحكاية التي جاءت من نسج خيال الشاعر، بنت مشهدًا حاول فيه الشاعر تضخيم ذاته؛ وليس غريبًا على عالم الصعاليك الاعتماد على المخيِّلة الشعرية في بناء نصوصهم الشعرية. فالحوار عنصر مهمٌّ من عناصر المشهد الشعري هنا، إذ يبيِّن وجهتي نظر تأبط شرًّا والغول في آنٍ واحد عندما قال:

فقلت لها: كلانا نضو اينٍ
أخو سفرٍ، فخلِّي لي مَكاني
فَشدَّتْ شَدَّةً نحوي فاهْوَى
لها كفِّي بمَصقولٍ يماني

فاضربُها بلا دَهَشٍ، فخَرَّتْ
صريعًا لليدينِ وللجِران

فقالتْ : عُدْ، فقلتُ لها رُوَيدًا
مَكانَكِ. إنني ثَبْتُ الجنانِ

فلم انفكُّ مُتَّكِئًا عليها
لأنظرَ مُصْبِحًا ماذا أتاني

إذا عينانِ في رأسٍ قبيحٍ
كرأس الهرِّ مشقوقِ اللسانِ

وساقا مُخْدَجٍ، وشَواةُ كلبٍ
وثوبٌ من عَبَاءٍ أو شِنانِ [1]

وإذا كان تأبط شرًّا يشترك مع الغول في الهزال وديمومة السفر وكثرة الترحال، إلا أنه استطاع أن يحول الغول الخرافي إلى كيان ملموسٍ ومحسوسٍ يدفع بالقارئ إلى إدراك مغزى الاستحضار لهذا الكائن الخرافي. ولذلك فإن المنازلة والمواجهة التي واجه بها الشاعر الغول في صورةٍ من الصور التي تبرز كينونة شعرية تتحول في الخيال إلى واقعٍ مدرَك.فمنازلة الغول والتفوق عليه إثبات لبطولة الشاعر، إذ إن الغول طلب من الشاعر أن يعود إلى مكانه وكأنه شعر بالخطر، وبعد ذلك يصور الشاعر انتصاره على الغول قائلاً:

فلم انفكُّ مُتَّكِئًا عليها
لأنظرَ مُصْبِحًا ماذا أتاني

إذا عينان في رأسٍ قبيحٍ
كرأس الهرِّ، مشقوقِ اللسانِ

وساقا مُخْدَجٍ، وشَواةُ كلبٍ
وثوبٌ من عَبَاءٍ أو شِنانِ [2]

(١) ديوان تأبط شرًّا، مصدر سابق، ص ١٠٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

إن تأبط شرًّا يصور الغول تصويرًا قبيحًا، ويراها رمزًا من رموز الظلم والقبح، فالمشهد الوصفي للغول يقوم على تشبيه رأسها برأس الهر، وتشبيه ساقيها بساقي طفلٍ كسيح، إلى غير ذلك من الأوصاف. وكلُّ الأوصافً التي أسبغها الشاعر على الغول تجعل منه كائنًا منفرًا، يثير الدهشة والغرابة في نفسية المتلقي .

- مشهد صراع أسطوري آخر:

وفي مشهدٍ آخر يقول تأبط شرًّا إنه طلب (بضع الغول فالتوت بوجهها):

تـــقـــولُ سُـــلـــيــمــى لجـــاراتِـــهـــا
أرَى ثَـــابِـــتًـــا يَـــفَـــنًـــا حَـــوْقَـــلاَ
لَـــهَـــا الْـــوَيْـــلُ مَـــا وَجَـــدَتْ ثَـــابِـــتًـــا
أَلَـــــفَّ الـــيَـــدَيْـــنِ وَلاَ زُمَّـــلاَ
وَلاَ رَعِـــشَ الـــسَّـــاقِ عِـــنْـــدَ الجِـــرَاء
إذَا بَـــادَرَ الْـــحَـــمْـــلَـــةَ الْـــهَـــيْـــضَـــلاَ
يـــفـــوتُ الجـــيـــادَ بـــتـــقـــريـــبـــهِ
ويـــكـــسُـــو هـــواديَـــهـــا الـــقـــسـطـــلا
وأدهـــــمَ قـــد جُـــبـــتُ جـــلـــبـــابـــهُ
كَـــمَـــا اجْـــتَـــابَـــتِ الْـــكَـــاعِـــبُ الْـــخَـــيْـــعَـــلاَ
إلَـــى أَنْ حَـــدَا الـــصُّـــبْـــحُ أَثْـــنَـــاءَه
وَمَـــــزَّقَ جِـــلْـــبَـــابَـــهُ الألْـــيَـــلاَ
عَـــلَـــى شَـــيْـــمِ نَـــــارٍ تَـــنَـــوَّرْتُـــهَـــا
فَـــبِـــتُّ لَـــهَـــا مُـــــدْبِـــــرًا مُـــقْـــبِـــلاَ
فَـــأَصْـــبَـــحْـــتُ وَالْـــغُـــولُ لِـــي جَـــارَة
فَـــيَـــا جَـــارَتَـــا أَنْـــــتِ مَـــا أَهْـــوَلا
وَطَـــالَـــبْـــتُـــهَـــا بُـــضْـــعَـــهَـــا فَـــالْـــتَـــوَت
بِـــوَجْـــهٍ تَـــهَـــوَّلَ فَـــاسْـــتَـــغْـــوَلاَ

فقلتُ لها يا انظري كي تريْ
فولّت فكنتُ لها أغولا
فطارَ بقحفِ ابنةِ الجنِّ ذو
سَفاسِقَ قدْ أَخلقَ المِحْمَلاَ
إذا كلّ أمهيتُهُ بالصّفا
فَحَدٌّ ولَمْ أرِهِ صَيقَلاَ
عَظَاءَةُ قَفرٍ لَهَا حُلّتَا
نِ مِنْ وَرَقِ الطّلحِ لَمْ تُغزَلاَ
فمن سالَ أين ثوت جارتي
فإنّ لها باللّوى منزلا
وكنتُ إذا ما هممتُ اعتزمتُ
وأحرِ إذا قلتُ أنْ أفعَلا [1]

إن الإطار المشهديَّ الذي يؤلف هذا النصَّ يتمثل في استحضار شخصية سُليمى والجارات، فإذا كان تأبط شرًّا في النصِّ الأول يمثل شخصية السَّارد الذي يلعب دورًا مهمًّا في تشكيل المشهد، فإنه في النصّ الثاني يبقى خارج السرد، ويصبح شخصية رئيسية تدور حولها الحكاية، فترى المرأة فيه رجلاً عاجزًا عنِّينًا، ويستحضر الشاعر هنا ثنائيةً مهمَّةً هي ثنائية الذكورة والأنوثة، أو الفحولة والأنوثة، من أجل أن يتجاوز ما كان يتهمه به النموذج أو العنصر الأنثوي من تقصيرٍ وعجز. فينتقل إلى وصف الغول قائلاً :

فَأصْبَحْتُ وَالغُولُ لِي جَارَة
فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْوَلاَ
عَلَى شَيْمِ نَارٍ تَنَوَّرْتُهَا
فَبِتُّ لَهَا مُدْبِرًا مُقْبِلاَ

(١) المصدر نفسه: ص ٥٩ .

وَطَـالَـبْـتُـهَـا بُـضْـعَـهَـا فَـالْـتَـوَتْ
بِـــوَجْـــهٍ تَـــهَـــوَّلَ فَـــاسْـــتَـغْـوَلاَ

وتظهر هنا تجليات استحضار الغول في كونه بديلاً عن النموذج الأنثوي الذي صوَّره الشاعر في مطلع النص، كما تظهر هنا نزعة شهوانية يكشفها فعل الرغبة، إذ لم يستطع الشاعر أن يكبت ما يجيش في نفسه من شهوةٍ عارمة، مستبدلاً بها صاحبته سُليمى ومحاولاً أن يصوِّر فحولته التي أنكرتها صاحبته. ولكن تأبط شرًّا ينهي الحدث بصورةٍ دراميةٍ عندما استطاع أن يحقق الانتصار على الغول، ليفرغ مخزون الحرمان والإنكار حين قال:

فـجـلَّـلْـتُـهـا مـرهـفًـا صـارمًـا
ابـــان المـــرافـــقَ والمِـــفـصَـــلا

ومن هنا تتجلَّى في هذا المشهد كما في المشهد السابق رؤية الشاعر للأشياء من حوله، وخاصةً في استحضاره شخصية الغول ذلك الكائن الخرافي الذي لا بدَّ أنَّ استحضاره يشكل صدمةً للمتلقي الذي يعرف استحالة حدوث مثل هذا الأمر.

- **معاشرة الجن والغول:**

بل إنَّ تأبطَّ شرًّا ادَّعى في قصيدةٍ ينسبها إليه أبوالعلاء المعري، أنه نكح الغول، فقد تخطَّى هنا مسألة قتلها إلى تمكنُّه من معاشرتها، وقد جاء في رسالة الغفران على لسان تأبط شرًّا: «لقد كنَّا في الجاهلية نتقوَّل ونتخرَّص، فما جاءك عنَّا مما ينكره المعقول، فإنه من الأكاذيب»[1]. ثم روى الشعر المنسوب إليه، وهو: «أنا الذي نكح الغيلان في بلدٍ ما طلَّ فيه سماكيٌّ ولا جادا». يقول:

انــا الــذي نَـكَـحَ الـغـيـلانَ فـي بَـلَـدٍ
مــا طــلَّ فـيـه سـمـاكـيٌّ ولا جــادا

(١) أبوالعلاء المعري: رسالة الغفران، ط ١١، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٣٥٩.

فـي حـيـثُ لا يَـغـمِـتُ الـغـادي عمـايتَـه

ولا الـظـلـيـمُ بــه يـبـغـي تِـهـبُّـادا

وقــد لَـهَــوْتُ بـمـصـقـولٍ عَـوارِضُــه

بِـكْــرُ تُـنـازِعُـنـي كـاسًـا وعِـنـقـادا

ثــم انْـقَـضَـى عـصـرُهـا عـنـي واعـقَـبَـه

عصـرُ المشـيـبِ فقلْ فـي صـالـحٍ بـادا [1]

إذًا إن الجاهليين كانوا يعتقدون أنهم يرون الجنَّ ويظاهرونهم ويخاطبونهم ويشاهدون الغول وربما جامعوها وتزوجوها وتولد لهم أولاد منها وكان ذلك عندهم من المسلَّمات [2] .

ومن الذين قيل إنهم تزوجوا من الجن، عمرو بن يربوع فأولدها بنين ومكثت عنده فترة، وكانت تقول له: إذا لاح البرق من جهة بلادي فاستره عني، فإذا لم تستره تركت ولدك وطرت إلى بلاد قومي؛ وفي مرة لمع البرق ولم يستره عن وجهها، فطارت أو ركبت بعيرًا وطارت عليه، قال المعري:

إذا لاح إيمــاضٌ سـتـرتُ وجـوهـهـا

كــأنــيَ عــمــروٌ والمــطــيُّ سـعـالـي [3]

وعُرِف أولادها ونسلهم من عمرو بن يربوع ببني السعلاة. ولنا أن نذكر مقاطع أسطورية تلقفها الشعراء في الجاهلية من قبيل:

الدهلاب وهو موجود في جزائر البحار على صورة إنسان راكب على نعامة يأكل لحوم الناس ثم يقذفهم في البحر .

الشقّ وهو نصف إنسان يشقُّ طولا .

النسناس وهو كائن مركب من الشق والإنسان يظهر في أسفاره.

---

(١) المصدر نفسه: ص ٣٥٩.

(٢) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٣٣٠ .

(٣) الحيوان: ج١، ص ١٨٥ وانظر: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣٣٠ .

ثالثًا: أساطير الحية

١- الحيَّة (ذات الصَّفا): دارت أساطير كثيرة حول الحية، في فضاءات عدة وذات دلالات مختلفة، منها قول كعب الأحبار إنها كانت على صورة الجمل ومسكنها جنة المأوى ومبركها على شاطئ نهر الكوثر وأكلها من الزعفران، بل إنها سيدة دواب الجنة، ثم نرى أن الحية تتوحد بإبليس كما روى محمد بن إسحاق «بلغني أن إبليس تزوج الحية التي دخل في فيها حين كلم آدم عليه السلام بعدما أُخرج من الجنة فمنها ذريته»[1]. وهي تحيط بالعرش كوسيلة للعقاب، وهي حارسة الكعبة، وأن جهنم مليئة بالحيات كأنها جذوع النخل، أُعدت لأهل النار، والثعبان التنين هو حارس الكنوز الخبيثة في قبوريات عرب الجنوب والحية في أساطير النهايات هي (الدابة) التي تشتو بمكة وتصيف ببسل[2]. وكان الجاهليون يعتقدون أن الحيَّات هي من الجنّ وجنسٌ منها،وقال بهذا القول العبرانيون مما يشير إلى قدم الأسطورة، وجاء في سفر التكوين أن الحية هي التي خدعت حواء وسببت طردها وطرد آدم من الجنة. وكان الجاهليون إذا وجدوا حيَّةً ميتةً كفنوها ودفنوها وفعلوا مثل ذلك في الإسلام. وذكر العلماء أن (اللاهة) هي الحية العظيمة، وأن اللات الصنم أصله لاهة كأنه سمي بها، ومن الجاهليين من تعبَّد للحية، ومما يؤيِّد هذا الرأي زعمهم أن اسم الجلالة مشتق منها[3] .

وذهب بعض الباحثين «إلى احتمال كون الحية تمثل الإله القمر، وهي تمثل الروح أيضًا عند بعضٍ آخر»[4]؛ فالقمر والحية يقترنان بمعنى التجدُّد والخصوبة

---

(١) أبو إسحاق النيسابوري الثعلبي: قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني: القاهرة، د. ت، ص ٥٠ .

(٢) انظر: الأزرقي: أخبار مكة، ج٢، ص ١٥٧ – ١٥٩، وانظر أيضًا: الهمداني: الإكليل، ج٨، ص ١٦٦. وانظر كذلك: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٣١٥ – ٣٢٠ .

(٣) تاج العروس: مادة لاه. وانظر: المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٧٢٥ وما بعدها .

(٤) المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٥٥. وانظر: محمد عجينة: مرجع سابق، ص ١٩٨ .

والمعرفة؛ وحيَّة الكعبة هي التي منعتهم من تقويضها وإعادة بنائها بعد ما أصابها؛ وهي التي أغوت آدم بالأكل من الشجرة الممنوعة.

والصورة الغالبة التي يبدو الجنُّ من خلالها هي صورة الحية؛ وكثيرةٌ هي أساطير الحية في العصر الجاهلي، منها قصة الشاعر عبيد بن الأبرص والشجاع وقد رويت بأكثر من طريقة، وصورةٌ أخرى للقصة نفسها ولكن مع الحية/ البَكر/ الجنِّي[1] .

وفي الشعر الجاهلي هناك قصة من أساطير العرب المشهورة وردت في شعر النابغة[2]، وهي حية تسمى (ذات الصفا) كانت تعيش في واد حمته من الناس، فهبط عليها أحد أخوين ليرعى إبله في واديها، فرعاها زمانًا إلى أن نهشته فقتلته، فأتاها أخوه ليقتلها فصالحته على أن تعطيه ديَّة أخيه دينارًا كل يوم، فرضي بهذا إلى أن كثر ماله، ثم تذكر ما فعلته بأخيه فأخذ فأسًا فأحدَّها ثم ضربها حين مرت به فقطع ذنبها فقطعت عنه الدينار، فأتى جحرها فحياها وخرجت إليه فضربها في رأسها فأخطأه. فقالت: ما هذا ؟ فاعتلَّ بقطع الدينار، فقالت: ليس بيني وبينك إلا العداوة. فخاف من شرِّها وعرض عليها أن يتواثقا كما كانا، فقالت له: كيف أعاودك وهذا أثر سيفك !؛ ومناسبة القصيدة أن بني مرة كانوا يتحالفون عليه وعلى قومه، ثم يطلبون منه أن يقوم بحوائجهم عند الملوك؛ مما كان مثار تعجب الشاعر من مسلكهم، فضرب لهم مثلاً بالحية المسماة (ذات الصفا)، وعاتبهم بقوله:

وإنـــي لألـقـى مـن ذوي الـضـغـن مـنـهـمُ
وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرهْ
كمـا لـقيـت (ذات الـصـفـا) مـن حليفها
ومـا انفكت الأمـثـال في الـنـاس سـائره

---

(١) الأغاني: ج٢٢، ص ٣٢٥ وما بعدها. وانظر: الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣٤٤ – ٣٤٥. وانظر أيضًا: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٦٦ وما بعدها .

(٢) كان منهب النابغة في الحيَّات كمذهب امية بن ابي الصلت وعدي بن زيد وغيرهما من الشعراء الذين تأثروا برأي اهل الكتاب في ما جاء عن الحية في العهدين وفي كتب الشروح والتفاسير والقصص الإسرائيلي القديم .انظر: الجاحظ: الحيوان، ج٤، ص ٢٠٣ .

فقالت له أدعوك للعقل وافيًا
ولا تَغْشَيَنِّي منك بالظلم بادره
فواثقها بالله حين تراضيا
فكانت تؤديه المال غِبًّا وظاهره
فلما توفَّى العقلَ إلا أقلَّه
وجارت به نفسٌ عن الحقِّ جائره
تذكَّرَ أنَّى يجعلُ الله جُنَّةً
فيصبحَ ذا مالٍ ويقتلَ واتره
فلما رأى أن ثمَّرَ اللهُ ماله
وأثَّلَ موجودًا وسدَّ مفاقره
أكبَّ على فاسٍ يحدُّ غرابها
مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق جحر مشيدٍ
ليقتلها أو تخطئ الكفُّ بادره
فلما وقاها الله ضربة فاسه
وللبرِّ عين لا تُغمِّض ناظره
فقال: تعالي نجعل الله بيننا
على مالنا أو تنجزي لي آخره
فقالت يمين الله أفعل إنني
رأيتك مسحورًا يمينك فاجره
أبى لِيَ قبرٌ لا يزال مقابلي
وضربةُ فاسٍ فوق رأسي فاقره[1]

---

(١) ديوان النابغة: مصدر سابق، ص ١٥٤ – ١٥٦ .

رابعًا: أساطير الطير

على النقيض من أساطير الحيوان على الأرض، تتجه أساطير الطير به نحو السماء، فالطير ذو جناحين تمكنه من الاتصال بالأفق الأعلى، ولكلٍّ طائرٍ صفاته ومميزاته الخاصة ورمزيته، وقد نزَّل الإسلام بعض الطيور منازل غير المنازل التي كانت لها قبله، وحمَّل بعضها كالنسر والخطاف والحمامة والبوم والصرد والبوم والورشان والغراب والهدهد والدُّراج والبلبل والزرزور والحدأة والديك والقنبرة والطاووس والبازي، رسائل ورموزًا جديدةً تتلاءم وصدقية الإسلام، لعل أبرز تجلياتها (منطق الطير)[1] كما قال تعالى على لسان نبيه سليمان (وقال يا أيها الناس عُلِّمنا منطقَ الطير وأوتينا من كلِّ شيء)[2]. ونقتصر القول في أساطير الطير - كنماذج - على بعض الطيور الأسطورية غير المرئية - كالهامة - الصدى والعنقاء، وبعض الطيور المرئية كالغراب والحمامة والنسر .

أ - الطيور غير المرئية/ الوهمية:

١- الهامة والصَّدَى:

من الأساطير المذكورة في الشعر الجاهلي «الهام» وهو كائن يظهر في عرف أهل الجاهلية على رأس الميت القتيل الذي لم يؤخذ بثأره فيصرخ من على قبره «اسقوني من دم قاتلي» وإذا أخذ أهله بثأره غار وزال أثره. يقول طرفة بن العبد:

كريم يروِّي نفسه في حياته
ستعلم إن متنا غدا أينا الصَّدى

وفي البيت ما يحيل إلى فكرة الأخذ بالثأر وما يبطن صورة الهام.

---

(١) محمد عجينة: ص ٣٢٠ وما بعدها. وانظر: الدميري: حياة الحيوان الكبرى،ج١ ، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٢) سورة النمل: الآية ١٦ .

ويقول لبيد بن ربيعة في سياق قريب من الأخذ بالثأر:

فـلـيـس الـنــاس بـعــدك فــي نـقـيـرٍ
ومــا هــم غـيـر أصــــداءٍ وهـــام

فكان «الهام» من مستلزمات الأسطورة في الشعر الجاهلي وهو أحد مقامات الصورة الشعرية، تأتي على عفو البديهة دون إعمالٍ من الشعراء، وهو ما يؤكد الطابع الطبيعيَّ في تعامل الجاهليين مع الأسطورة. وفي هذه المقاربة ما يستدعي التحليل الثقافيَّ لمدونة الشعر الجاهلي، وبه يمكن الوقوف عن مدى الصلة العضوية بين الشاعر الجاهليِّ ومرجعية الأساطير.

أليست الدعوة إلى الأخذ بالثأر محفوفةً بكونٍ أسطوريٍّ متكاملٍ في ذاته، ومنتثرٍ في قصائد الشعراء الجاهليين. فـ «الهام» و«البوم» و«الطائر الأسطوري الوهمي» كلها من الرموز التي اتخذها الجاهليون للتعبير عن مجالات الخوف والرعب والظلام والعطش والموت، وهي مندسةٌ في ثنايا الشعر الجاهلي، ونجد ذا الرمة، وهو من ىشعراء العصر الأموي يقول في هذا السياق:

قـد أعْـسِـفُ الـنــازحَ المـجـهـولَ مَـعْـسِـفَـهُ
فــي ظِـلِّ أغْـضَــفَ يـدعـو هــامَــهُ الـبـومُ

وقد كثر القول في أسطورة «الصَّدى أو الهامة»[1]، فزعموا أن الصدى وهو ذكر البوم يسكن في القبور، صوته مفزع[2]، وصياحه مع الصبح[3]، وقالوا هو طائر يقال له الهامة، «وسمَّى العرب الطائر الذي يخرج من وكره في الليل البومة والصَّدى والهامة والضُّوع والوطواط والخُفَّاش، وغراب الليل»[4] .

---

(١) خزانة الأدب: ج٣، ص ٣١٦ .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج ٦ ، ص ٢٥٠ وقال عبدالسلام هارون: الصدى يكون الذكر من البوم، ويكون رجع الصوت، وكلا المعنيين محتمل .

(٣) المصدر نفسه: ج ٢، ص٢٩٦ .

(٤) المصدر نفسه: ج ٢، ص ٢٩٨ .

وقد زعم الأعراب أنه ليس من ميتٍ يموت، ولا قتيلٍ يقتل، إلا وتخرج من رأسه هامةٌ أو صدى، وبخاصةٍ إذا مات قتلاً ولم يُؤخذ بثأره، فتقول: اسقوني، اسقوني، إني صديَّة حتى يُدرك ثأره. وقال المسعودي: «من العرب من يزعم أن النفس طائر ينبسط في جسم الإنسان، فإذا مات أو قتل، لم يزل مطيفًا به متصوِّرًا إليه في صورة طائرٍ يصرخ على قبره مستوحشًا، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيرًا ثم يكبر حتى يصير كضربٍ من البوم، وهي أبدًا تتوحش وتصدح، وتوجد في الديار المعطلة والنواويس، وحيث مصارع القتلى والقبور، وأجداث الموتى، ويزعمون أن الهامة لا تزال على ذلك عند ولد الميت في محلّه بفنائهم، لتعلم ما يكون بعده فتخبره به»[1]. إن هذا الطائر هو روح الميّت أو نفسه، ولم ينصّ على كونه قتيلاً، ولكن الشائع بين الدارسين عندما تذكر (الهامة)، أن أسطورتها تنصرف إلى قبور الميتين قتلاً. وقد زعم أولئك الأعراب أيضًا أن القتيل إذا ثأروا به أضاء قبره، فإن أهدر دمه أو قبلت ديته بقي قبره مظلمًا[2]. فأضافوا بهذا الزعم أسطورتين أخريين هما أسطورة القبر أو ظلمته، وأسطورة قبول الدية أو ما عرف في أساطيرهم بأسطورة العقيقة أو سهم التعقية أو الاعتذار[3].

وعندما قتل بنو مازن عبدالله أخا عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ثم جاؤوا إلى «عمرو» فقالوا: إن أخاك قتله رجل منّا سفيه وهو سكران، ونحن يدُك وعضدُك، فنسألك بالرّحم إلاّ أخذت منا الديّة ما أحببت، فهمّ عمرو بذلك. فبلغ ذلك أختًا لعمرو يقال لها «كبشة»، فغضبت، فلما وافى الناسُ الموسمَ قالت:

وأرســـــل عـبـدالـلـه إذ حـــان يـومُـه
إلـــى قـومـه أن لا تُحِـلّـوا لـهـم دمـي

(1) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٢، ص ٣٥٧ .
(2) خزانة الأدب: المرجع السابق، ج ٦، ص ٣٥٦.
(3) خزانة الأدب: ج ٤ ، ص ١٥١ وما بعدها .

ولا تـاخـذوا مـنـهـم إفـالاً وابـكُـرًا
وأُتـــركُ فــي بـيـتٍ بـصـعـدةَ مـظـلـمِ
فـإن أنـتـمُ لـم تـقـتـلـوا واتّـديـتـمُ
فـامـشـوا بـآذانِ الـنّـعـامِ لمـصـلّـمِ
ولا تـــرِدوا إلا فـضـولَ نـسـائـكـمْ
إذا ارتمَـلَـتْ أعـقـابُـهـنّ مـن الـدّمِ[1]

ولم تكن «كبشة» تؤمن بأن قبر أخيها القتيل سيظلم إذا قُبلت ديته، لكنها كانت تريد حضّ قومها على الثأر ولا شيء سواه، وأرادت أن تحشد لهذا الحضّ كل ما تصادفه في طريقها من الأسباب؟، فزعمت أن أخاها عبدالله قد أرسل يخبر عما آل إليه أمره، وإذًا هو إخبار من عبدالله، وحضّ على الانتقام، وأن قومها إذا قبلوا الدية ولم يقتلوا بقتيلهم قتيلاً، فليس لهم إلاّ أن يمشوا أذلاّء بآذان مصلّمة مقطوعة صغيرة كآذان النعام، بل ليس لهم بعد قبول الدية أن يأنفوا من شيء مهما يكن وضيعًا كما تأنف العرب لأن أعراضهم دنسة من العار، وألا يشربوا إلا فضول نسائهم وسوى ذلك في أبيات بعد هذه الأبيات. ولعلّ موقف الشاعرة يكشف عن واقع اجتماعي أكثر مما يعبر عن رؤية أسطورية، فقد ذهب الحديث عن القيم الاجتماعية المرتبطة بقبول الدية بكل الرؤى الأسطورية[2].

وقُتل أبو المتنخّل الهذلي في ناس من قومه، فلم ينتقموا له، وقبلوا ديته بعد أن أدّوا شعيرة أسطورية هي أسطورة «العقيقة أو سهم الاعتذار»[3]، ولما علم «المتنخّل» غضب وهجاهم:

لا يُـنْـسِـئِ الـلـه مـنـا مـعـشـرًا شـهـدوا
يـوم الأُمـيـلـح لا غـابـوا ولا جـرحـوا

(١) خزانة الأدب: ج٦، ص ٣٥٧ .

(٢) انظر في ذلك: وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) خزانة الأدب: ج ٤، ص ١٥١ وما بعدها .

كـــانـــوا نـــعـــائـــمَ حـــفـــانٍ مـــنـــفـــرةٍ
مُـعطَ الحـلـوقِ إذا مـا أُدركــوا طَفَحـوا
لا غـيُبـوا شِـلـوَ حـجّـاجٍ ولا شـهـدوا
جَـمُّ الـقـتـالِ فـلا تـسـألْ بمـا افتَضـحـوا
عـقـوا بـسـهـم فـلـم يـشـعـرْ بـه أحـدٌ
ثـم اسـتـفـاؤوا وقـالـوا حـبّذا الـوضـحُ[1]

وتبين هذه الأبيات سخرية الشاعر واستخفافه بهذه الأسطورة، فالسهم الذي أرسلوه إلى السماء ليستطلعوا رأي ربهم لم يشعر به أحد، وحين رجع إليهم كما أرسلوه استراحوا، وإذًا فهم في رأي الشاعر أهل للهجاء والسخرية بشكل جماعي، «استفاؤوا وقالوا حبّذا الوضح» لأنهم جبناء آثروا الاستكانة والرضا. فهذه أسطورة يذكرها الشاعر «ليسخر منها ويسفهها لا لأنه مؤمن بها. فإذا نظرنا في هذه الأسطورة أدركنا أنها موصولة بالأرض والمجتمع أكثر من اتصالها المزعوم بالسماء»[2]. قال ابن الأعرابي: «أصل هذا أن يقتل الرجل رجلاً من قبيلته فَيُطلب القاتل بدمه، فتجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولياء المقتول بدية مُكمَلَةٍ، ويسألونهم العفو وقبول الدية، فإن كان أولياؤه ذوي قوة أبَوا ذلك، وإلا قالوا لهم: بيننا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيقولون: أن نأخذ سهمًا فنرمي به نحو السماء، فإن رجع إلينا مضرّجًا بالدم فقد نهينا عن أخذ الدية، وإن رجع كما صعد فقد أمرنا بأخذها»[3]. إذًا هذه الأسطورة المزعومة تعبّر عن واقع اجتماعي قانونه الأول هو «القوة»، فالأقوياء يرفضون هذه الأسطورة، ولكن الضعفاء يقبلونها، وهم يعرفون أنها ضرب من مخادعة الذات ومغالطتها، وخضوع لمنطق القوة، والتفافٌ على العادات المتوارثة. ولقد علّق ابن الأعرابي بالقول: «ما رجع ذلك السهم قطّ إلا نقيًّا، ولكنهم يعتذرون به عند

(١) ديوان الهذليين، مصدر سابق، ص ٣١ .
(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .
(٣) البغدادي: خزانة الأدب، ج٤، ص ١٥١ وما بعدها .

الجهّال»[1] ويعلق الدكتور وهب رومية بالقول «هل نسرف في الظن إذا زعمنا أننا أمام تمثيلية أسطورية هزلية، وأن عصر الأساطير كان أقدم من العصر الجاهلي الذي نتحدث عنه؟»[2]. وهكذا «نرى أن (الهامة) تبدو في أسطورتها رمزًا للظلام والعطش والموت، وواسطةً بين عالم الموتى وعالم الأحياء، فهي تطالب بالثأر، وتخبر الميت بما يكون بعد موته»[3].

وقد جاءت «الهامة» في الشعر الجاهلي على سياقين متقاربين، وبرغم ذلك فهما مختلفان.السياق الأول يخصُّ الموت الطبيعي، والآخر يخص الموت قتلاً، لكن ذكرالهامة في السياق الأول (الموت الطبيعي) يفوق ذكرها في السياق الثاني (الموت قتلاً) مما يجرّد هذه الأسطورة من دلالتها التحريضية، بل يكاد يجردها من رمزيتها، على نحو ما نرى في قول عروة بن الورد مخاطبًا زوجه:

نريـنـي ونـفـسـي أمَّ حـسّـانَ إنّـنـي
بـهـا قـبـلَ ألاّ أمـلـكَ الـبـيـع مشـتـرِ
أحـاديـثَ تـبـقـى والـفـتـى غـيـرُ خـالـدٍ
إذا هـو أمـسـى هـامـةً فـوق صـيّـرِ[4]

لقد تلاشت رمزية الأسطورة القديمة أو كادت ولم يبق منها إلا رواسب ضئيلة الشأن، وبذلك اندمجت في ثقافة المجتمع غير الأسطورية، وغدت عنصرًا من عناصرها[5]. ومع هذا فإن البيت الثاني من بيتَيْ عروة ملتبس الدلالة، فكيف تكون لروحه هامةٌ تخرج من رأسه كما يُفهم من الأسطورة وقد مات موتًا طبيعيًّا؟ أغلب الظنّ أن عروة كان يعني الموت قتلاً، لأن طبيعة حياته فيها مخاطرة دائمة كصعلوكٍ بل كزعيمٍ وأبٍ لصعاليك زمانه؛ وكثيرًا ما ورد في شعره تحذير زوجته الدائم له

---

(١) المرجع نفسه: ج٤، ص ١٥١ وما بعدها .

(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) محمد عجينة: مرجع سابق، ص ٣٣٢ .

(٤) انظر القصيدة في: شعر عروة بن الورد العبسي، ابن السكيت، ص ٤١ وما بعدها .

(٥) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

من عدم زجِّ نفسه في المهالك. ولا غرو في ذلك فمعظم الصعاليك معرَّضون للموت قتلاً، وكثيرٌ منهم ماتوا بهذه الطريقة، وإلا لا مكان لظهور الهامة هنا.

أما ظهور الهامة في سياق الحديث عن الموت قتلاً، فتبدو في رثاء الخنساء لأخيها صخر، فتصور مدامع سادة سُليم وقد بلَّت لحاهم، وتحديد سادة سُليم دون غيرهم من عامتهم، يؤشر لكثرة المطالبين بثأر صخر، لذلك ستكون حفرته / قبره «صَخِبٌ صداها»، وتكون الشاعرة مرتكزةً إلى عزوةٍ قوية البأس كثيرة العدد :

ترى الشُّمَّ الجحاجحَ من سُليمٍ
يَبُلُّ ندى مدامعِها لِحاها
على رجلٍ كريمِ الخيمِ أضحى
ببطنِ حَفيرَةٍ صَخِبٍ صَداها [1]

وعلى النقيض من ذلك، حال أبي ذؤيب الهذلي في رثائه لابن عمه (نشيبة) المقتول، فلا يجد غير أصداء القبور لتصيح عليه وتؤنسه، وذلك لقلة النصير المطالب بثأره، مما يجعل أبا ذؤيب يستشعر العجز لأنه لا يجد معينًا ولا نصيرًا:

فإن تُمسِ في رَمْسٍ برَهْوَةَ ثاوِيًا
أَنيسُكَ أَصْداءُ القبورِ تصيحُ
فما لكَ جيرانٌ وما لكَ ناصرٌ
ولا لَطَفٌ يبكي عليكَ نَصيحُ
على الكُرْهِ مني ما أُكفكِفُ عَبْرَةً
ولكنْ أُخلِّي سَرْبَها فتَسيحُ[2]

ولعل الذي يباعد بين الهامة أو الصدى في هذا النص والهامة في الأسطورة، هو «هذا الحزن والإحساس بالعجز والحسرة، فقد قل المساعدُ وعزَّ النصير، فماذا يملك غير البكاء؟ أو أن الشاعر لا يحكي لنا قصة الهامة أصلاً على أنها

(١) ديوان الخنساء، ص ٨٦ .

(٢) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ط١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، دار صادر: بيروت ٢٠٠٣، ص ٧٢ .

حقيقة واقعة كما يؤمن بها معتنقوها، بل يحكيها تحريضًا على الانتقام للقتيل، لو كان يجد من يحرّضه أصلاً. ولكنه في مجتمع جاهلي تقوم حياته على الصراع، فهو قانونه الخالد، وكل ما تناله يد القويّ يصبح حقًا مشروعًا»[1]، وإذًا فأسطورة الهامة تُوظّف في شعر المجتمع الجاهليّ توظيفًا يخدم رؤيته للكون والحياة، وهي رؤية تؤمن بأن الصراع هو جوهر الحياة، فليست تستقيم إلا به.

وقد يأتي ذكر الهامة وعطشها في سياق الوعيد والتهديد بالموت على نحو ما نسمع من قول ذي الإصبع العَدواني لابن عمه:

ولي ابنُ عمٍّ على ما كان من خلُقٍ
مختلفان فأَقليه وَيَقليني

ازرى بنا اننا شالتْ نعامتُنا
فخالني دونه وخِلتُهُ دوني

فإنْ تصِبْكَ من الأيام جائحةٌ
لم ابكِ منكَ على دنيا ولا دينِ

لاهِ ابن عمكَ لا افضلتَ في حسَبٍ
عني ولا انتَ ديّاني فتخزوني

ولا تقوتُ عيالي يومَ مسغبَةٍ
ولا بنفسكَ في العزَّاءِ تكفيني

يا عمرو إلاّ تدعْ شتمي ومنقصتي
أَضربْكَ حتى تقولَ الهامةُ اسقوني[2]

ومن الواضح أن الشاعر ضاق ذرعًا بابن عمه وأقاويله فيه، فلجأ إلى الوعيد والتهديد بالقتل، ووجد أمامه بنية رمزية جاهزة ثرية في دلالتها على الموت قتلاً،

(١) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٢) خزانة الأدب: ج ٧، ص ١٨٤. وانظر: ذو الإصبع العدواني: الديوان، جمعه وحققه: عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور: الموصل ١٩٧٣، القصيدة من ص٨٨ - ٩٨.

فوظّفها لإثارة هذه الدلالات الثريّة. ومن المؤكد أنه لم يرد ما بعد القتل من مطالبة هذه الهامة بالسُّقيا أو الثأر والانتقام، لأنه لو أراد ذلك لأقام نفسه مقام الخائف، فوراء ابن عمه من يطالب بثأره ويأبى إلاّ إدراك الوِتر. والشاعر لم يرد القتل نفسه بل أراد التهديد والوعيد لعلَّ ابن عمه يقبض لسانه عنه.

٢ - العنقاء :

هي طائرٌ أسطوريٌّ تناقل العرب الحديث عنها بين مكذِّبٍ لوجودها ومؤمن به. ولكن الجاحظ ذكر أسطورتها في كتاب الحيوان[١]. وذكرها العرب في أشعارهم وحكمهم وأمثالهم؛ فقالوا جاء فلان بـ «عنقاء مغرب»[٢]، يريدون أنه جاء بالأمر العجيب نادر الحدوث، و«حلَّقت به عنقاء مغرب»[٣]، وتقول أسطورتها انها تعمر زهاء الف وسبعمائة سنة، وترى الأساطير المتعلقة بالعنقاء أن لها صلة بطائر (السيمرغ) الفارسي، وأساطير أخرى ترى انها طائر الفينيق الذي تنسبه الأساطير اليونانية إلى بلاد العرب. وجاء في مروج الذهب أن العنقاء كانت من أحسن الطير، وقد أوحى الله تعالى إلى نبيه موسى: إني خلقت طائرًا عجيبًا، خلقته من ذكرٍ وأنثى وجعلت رزقه في وحش بيت المقدس، وآنستك بهما ليكونا مما فضلت به بني إسرائيل. وتكاثر نسلهما، ولما اخرج الله بني إسرائيل من التيه بعد وفاة موسى وهارون ومن معهما، انتقل ذلك الطائر إلى نجد والحجاز في بلاد قيس بن عيلان، ووكان يأكل الوحوش والبهائم والصبيان، وقل إن هناك نبيًّا من بني عبس بين عيسى ومحمد عليهما السلام يسمَّى خالد بن سنان، فلما شكا الناس العنقاء لأكلها الصبيان، دعا الله عليها أن يقطع نسلها فتمَّ له ذلك [٤] .

---

(١) الحيوان: ج٧، ص ١٢٠ – ١٢١،

(٢) خير الدين شمسي باشا: معجم الأمثال العربية، ط١، ج٢، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض ٢٠٠٢، ص ١٥٨٩ .

(٣) المرجع نفسه: ج٢، ص ١٠٣٢.

(٤) المسعودي: مروج الذهب، ج٢، ط ١٩٨٧ ، ص ٢٤٠ – ٢٤١ ، انظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٤ .

وفي رواية قصص الأنبياء يكون النبيُّ المعني بأسطورة العنقاء هو حنظلة بن صفوان، وقومه هم أصحاب الرَّسِّ أو البئر المعطَّلة، وأنهم كانوا باليمامة، والعنقاء تسكن جبل (فتج)، ولما تعدَّى طعامها إلى التهام الصبيان شكوا إلى نبيهم فدعا عليها بأخذها وقطع نسلها فنزلت صاعقة أحرقتها ولم تظهر بعد ذلك [1] .

وهكذا نرى ان أسطورة العنقاء هذا الطائر الخرافي، مثالاً للتبادل الثقافي بين الحضارات المختلفة، فاليونان نسبوه إلى جنوب بلاد العرب، والهنود عرفوه في شكل (غارودا)، والفرس ماثلوه بطائر السيمرغ، وجعلت المدونات الإسلامية سمات العنقاء وسيلةً للتسامي والصعود إلى العوالم العلوية، لأنه يسكن الجبال العالية، وجعلت له أربعة أجنحة تشبيهًا بالملائكة، مع تحميله سمات مناقضة هي سماتٌ إنسانيةٌ في بعض صفاته، فوجهه ويداه وثدياه كما هي لدى الإنسان. وهو في هذا الجانب إنسانٌ طامحٌ إلى الخلود بما يتجاوز منزلته البشرية [2] .

وفي شعر ما قبل الإسلام ورد ذكر (عنقاء مغرب) في قول الطفيل الغنوي:

وحـــيُّ أبـــي بـكـرٍ تـــداركْـنَ بـعـدَمـا
اذاعـتْ بـسـربِ الحـيِّ عنقاءُ مُـغـرِبُ [3]

ومن الشعراء المخضرمين ذكر الحادرة العنقاء والمثل الذي يقول (طارت به عنقاء مغرب) :

كـأنَّ عُـقَـيْـلاً فـي الـضحى حـلَّـقتْ به
وطـارتْ بـه فـي الجـوِّ عَنْـقـاءُ مُـغـرِبُ [4]

٣ -نسور لقمان (لُبَد):

كان النسر إلهًا لعرب الجنوب القدماء، ورمزًا للشمس وشعارًا للمُلك بعامة، تروى عنه أساطير كثيرة، ترددت في بعض الأشعار قبل الإسلام، وصار نسر لقمان

(١) الثعلبي: عرائس المجالس، ص ١٣١ – ١٣٢، وانظر: موسوعة اساطير العرب، ص ٣٣٥ .
(٢) محمد عجينة: موسوعة اساطير العرب، ص ٣٣٦ .
(٣) الطفيل الغنوي: الديوان، ط١، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر: بيروت ١٩٩٧، ص ٦٦ .
(٤) ديوان شعر الحادرة: ط٣، حققه وعلق عليه: ناصرالدين الأسد، دار صادر: بيروت ١٩٩١، ص ٩٢ .

أو نسوره مضرب الأمثال فقيل «أعمر من نسر»[1]، و«طال الأمد على لبد»[2] وهو آخر نسور لقمان الذي مات بموته، و (لبد) الذي ذكره النابغة في قصيدته الدالية هو آخر نسور لقمان بن عاد. حيث كانت قبيلة عاد قد بعثته في رفدها إلى الحرم يستسقي لها، فلما أُهلكت عاد بسبب كفرها بنبي الله المرسل إليها (هود)، خُيِّر لقمان بين أن يعيش عمر سبع بعرات سمر من أظب عفر في جبل وعر لا يمسها القطر، أو عمر سبعة أنسُر كلما هلك نسرٌ خلف بعده نسر، وكان قد سأل الله طول العمر، فاختار النسور فكان يأخذ الفرخ حين خروجه من البيضة فيربيه فيعيش ثمانين سنة حتى هلك فيها ستة، فسمى السابع لبدًا، فلما كبر وهرم وعجز عن الطيران كان يقول له انهض يا لبد، فلما هلك مات لقمان[3]. وقد وردت هذه الأبيات في قصيدة النابغة الذبياني:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلياءِ فالسَّنَدِ
أقْوَتْ وطَالَ عليها سالفُ الأبَدِ

وقفتُ فيها أُصَيلانًا أُسائِلُها
عَيَّتْ جَوابًا وما بالرَّبعِ مِن أحَدِ

إلاّ الأواريَّ لأيًا ما أُبَيِّنُها
والنُّؤيُ كالحَوضِ بالمَظلومَةِ الجَلَدِ

رُدَّتْ عليهِ أقاصيهِ، ولَبَّدَهُ
ضَربُ الوليدةِ بالمِسحاةِ في الثَّأَدِ

خلَّتْ سَبيلَ أتيٍّ كانَ يَحبِسُهُ
ورَفَّعتْهُ إلى السَّجفينِ فالنَّضَدِ

---

(١) الميداني: مجمع الأمثال، ج ٢، ص ٦٨٤.

(٢) المصدر نفسه: ج١، ص ٥٩٤ .

(٣) ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار. تحقيق: محمد الأسكندراني ج٣، ، دار الكتاب العربي: بيروت، ص٣٤٨.

أمسَتْ خَلاءً وأمسَى أهلُها احتَمَلُوا
أخْنَى عَليها الذي أخْنَى على لُبَد[1]

يستهل الشاعر قصيدته بالمقدمة الطللية كعادة الشعراء الجاهليين، فيجعل المطلع مطلعًا إنشائيًّا ليعبر عن أشواقه الكبرى لمحبوبته ميَّة، وحَّدد دارها بين مكانين علمين هما: العلياء فالسند، وعطف الثاني على الأول بحرف الفاء باعتبارهما قريبين في نفسه، وإن كانا بعيدين في الواقع الجغرافي، فضلاً عما يعطيه حرف الفاء من راحة نفسية، وليروي ظمأ نفسه بذكر مكانين مؤكِّدًا على ما بينهما وتاركًا التفاصيل البينية للمكانين لتقدير السامع، فديار الحبيبة معروفة من خلال تحديد مداهما، ومجهولة من حيث باقي التفاصيل، وذكر هذين المكانين له على لسانه وفي نفسه لون وطعم ونكهة خاصة، لأن هواهما وحبَّهما مستقرٌّ في نفسه استقرار هوى ميَّة وحبِّها؛ كما أن الإشارة إليهما وتحديدهما يخلِّص نفسه من رواسب الفراق المتقادم، ويجلو عنها صدأ الفراق، ويعيد لها ذكرياتٍ عزيزةً قضاها مع الحبيبة والمكان .

لقد خاطب الشاعر الدار مباشرة لأنها قريبة إلى نفسه بل إنها ماثلة فيها، ولذلك كان نداءه نداء توجُّع، لفراق الحبيبة ورحيلها وارتباط ذلك بتغيُّر الدار التي كانت في «العلياء والسند»، إن دار ميَّة كانت منصوبةً على مرتفع من الأرض/ العلياء، فلا يرقى إليها إلا من خلال السند، لقد أراد الشاعر بهذا أن يجعل مقام دار مية عاليًا لأن مقامها في نفسه كذلك، ولحفظ تلك الدار في الواقع أو تمنيًّا لتكون في حرز من مخاطر السيول وانهيارات الرمال؛ولكنها مع كل هذا الاحتراز لم تدم ديارًا للحبيبة ولا لأهلها، فهجروها فأقوت وخلت من ناسها منذ أمدٍ بعيد .

ومع كل ذلك وقف الشاعر فيها أصيلانًا أي عشيَّة قصيرة، ولعلَّه أراد بقصر الوقفة أن لا ينكأ المزيد من جراحات نفسه، ولا يستعيد كل مخزون الذكريات حتى

(١) أبو الفضل إبراهيم: ديوان النابغة الذبياني، ص ١٤ – ١٦ .

لا تفيض نفسه بحسرات لا يطيقها ولا تتحملها نفسه؛ أو لعله لا يملك الفسحة الكبيرة من الوقت، ولكنه على أية حالٍ لا مندوحة له من الوقفة وإن قصُرت، ولا مناص من السؤال وإن لم يلقَ عليه جوابًا، فراح يسائلها مساءلة المشوق في إلحاح النفس التوَّاقة لمعرفة أخبار حبيبته الظاعنة، ولكن الدار دارٌ عييَّة لم تحرْ جوابًا برغم ما يحمله الشاعر للمكان من ذكرياتٍ وعاها في ذاكرته، وبرغم ما وعى المكان من ذكرياتٍ عن الشاعر، وكيف تجيب الدار وما بالربع من أحد، اللهم إلا بقايا محابس الخيل ومرابطها التي لا يتبيَّنها إلا ببطءٍ وجهد، وليس بها إلا النؤي وهي حواجز من ترابٍ حول الخباء لتردَّ عنه سيل المطر، وكانت النؤى شاخصةً مستديرةً كالحوض في الأرض الصلبة حول آثار البيوت الراحلة، لأن الخدم لبَّدوها وجمعوا ما تناثر من ترابها منعًا لوصول الماء إلى داخل البيت، ويقصد الشاعر في البيت الأخير من هذه المقدمة أنَّ الديار أقفرت وتغيرت أحوالها وفسدت هيئتها التي كانت عليها، وأنَّ الذي فعل ذلك هو الذي أهلك (لبدًا) آخر نسور لقمان، ويعني به مرور الليالي والأيام وكرَّ الزمان. لقد ارتحل أهل الدار فأصبحت خلاءً، ولكي ينقل للمتلقي ما حلَّ بها من خرابٍ وفناء، استعان الشاعر بأسطورة (لبد)، ومن خلال الإسقاط المتبادل بين طرفي الصورة يأخذ كلٌّ منهما ملامح الآخر، وبما أنَّ الفناء التام قد حلَّ بلبد، فقد حلَّ بالدار أيضًا. وهذه الأسطورة بالغة الدلالة في الإيحاء بفعل الزمن الذي لا يُقهر وسطوته وجبروته الهائل، وأثره الماحي لأطلال الحبيبة، الأمر الذي ينعكس على الشاعر بالخيبة والمرارة، لكن الزمن لم يستطع أن يمحو آثارها من نفسه .

وغير النابغة ذكر شعراء آخرون هذه القصة/ الأسطورة وأشاروا إليها، ومنهم أوس بن حجر حيث قال:

خانتك منه ما علمتَ كما

خان الإخاء خليلَه لُبَدُ [1]

---

(١) ديوان أوس بن حجر، ص ٣٠ .

وقال لبيد بن ربيعة:

ولقد جرى لبدٌ فأدرك جريَه
ريبُ الزمان وكان غير مثقَّل
لما رأى لبدُ النسور تطايرث
رفع القوادمَ كالفقير الأعزل[1]

وجاء في الموسوعة الشعرية لأبي المعالي الطالوي من شعراء العصر العثماني، قوله:

إلى متى تتعب البرايا
يا نسرَ لقمانَ كم تعيشُ[2]

ب- الطيور المرئية / الحقيقية:

١ - الغراب: وقد استقر في عرف العرب وأساطيرهم أن الغراب رمزٌ للشؤم، بل هو أشأم ما يتطيَّرون به[3]، حيث الغرابة والاغتراب والغربة والغريب مشتقةً من هذا الاسم؛ ويتطيَّرون من نعيب صوته ومن لونه وسلوكه، حيث يحط على آثار مساكنهم بعد الرحيل يبحث عمَّا يأكله؛قال الجاحظ «وتطيَّروا بالغراب إذا كان أسود، ولاختلاف لونه إن كان أبقع، ولأنه غريبٌ لا ينقطع إليهم، ولأنه لا يوجد في موضع خيامهم يتقمَّم إلا عند مباينتهم لمساكنهم ومزايلتهم لدورهم، ولأنه لا شيء أشدُّ على ذوات الدبر من إبلهم من الغربان، ولأنه ينقب عن الدبر حتى يبلغ إلى دايات العنق وما اتصل بها من خرزات الصّلب وفقار الظهر»[4] ؛ ولولوعه بنقر قروح الإبل سمَّاه العرب «ابن دأية»[5]، إذًا «للغراب» أساطيره في الزمن القديم، فقد كان عند الحرّانيين رمزًا من رموز الشمس، وهو الذي دلّ قابيل كيف يدفن أخاه

(١) إحسان عباس: شرح ديوان لبيد بن ربيعة، ص ٢٧٤ .
(٢) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .
(٣) الجاحظ: الحيوان ج ٣، ص ٤٤٣ .
(٤) المصدر نفسه: ج٣، ص ١٣٦ .
(٥) الحيوان: ج٣، ص ٤١٥ وما بعدها .

هابيل[1]، وهو دليل عبدالمطلب على موضع «زمزم»[2] وهو من طيور الجنّة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد قدّسوه. وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهو يحمل رسالة من وراء حجب الغيب[3]. ولكن هذا الواقع الأسطوري القديم لم يبق على حاله، ولم يظهر في الشعر الجاهلي، ولكن الذي ظهر في هذا الشعر هو الواقع الاجتماعي الذي يغذّيه ذلك التراث الأسطوري، فقد ذكر «البغدادي» قولهم «أشأم من غراب البين» ثم قال: «فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجعة وقع في مواضع بيوتهم يتلمّس ما يأكله، فتشاءموا به وتطيّروا منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين»[4]. وذكر الجاحظ أن كلَّ غرابٍ يقال له غراب البين إذا أرادوا به التشاؤم، أما غراب البين نفسه فإنه غرابٌ صغير، وإنما قيل لكلِّ غرابٍ غراب البين، لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها»[5] وعلى هذا النحو يجب أن نفهم الأشعار التي ورد فيها ذكر الغراب لا على نحوٍ سواه، فهو رمز للشؤم والفراق لما خبر القوم من أمره في واقع حياتهم وفي موروثهم الثقافي، وقد عدَّ النابغة الذبياني نعيب الغراب نذير شؤم وفراق لمن يحب، فقال:

زعـمَ الـبـوارحُ أنَّ رحلـتـنـا غـدًا
وبـذاك تـنـعـابُ الـغـرابِ الأسـود[6]

فكأن الشاعر استخلص من الأسطورة القديمة رمزيتها التي تعزّزها الخبرة الاجتماعية، وقد قرن هذه الرمزية بعنصر أسطوري آخر هو (زعم البوارح) لأن العرب كانت تؤمن بالعيافة، فتزجر الطير تفاؤلاً أو تشاؤمًا بممرّها، فالسانح ما

---

(١) قال تعالى: «فبعث الله غرابًا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوأة أخيه قال يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوأة أخي فأصبح من النادمين» سورة المائدة: الآية ٣١ .

(٢) الثعلبي: عرائس المجالس، ص ٧٤. وانظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٢٣ وما بعدها .

(٣) انظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٢٢ وما بعدها.

(٤) خزانة الأدب: ج٤، ص٧٦٢ .

(٥) الجاحظ: الحيوان، ج٣، ص ٤٣١ .

(٦) ديوان النابغة الذبياني: مصدر سابق، ص ٨٩ .

ولاّك ميامنه وهم يتفاءلون به، والبارح ما ولاّك مياسره وهم يتشاءمون به[1]. ويعكس ذلك قد يكون التشاؤم بالغراب تفاؤلاً في الوقت نفسه إذا جرى للخصوم، كقول عبدالله بن الزِّبعرى (يوم أُحُدٍ) وكان على الشرك يومئذٍ:

يا غرابَ البينِ اسمعتَ فقلْ
إنما تنطقُ شيئًا قد فُعِلْ
ليت أشياخي ببدرٍ شهدوا
جزعَ الخزرجِ من وقعِ الأَسلْ
إذ أخذنا النِّصفَ من سادتهم
وَعَدَلْنا مَيلَ بدرٍ فاعتدلْ[2]

فالشاعر يعلن غبطته وحبوره لمصاب المسلمين يوم أُحد، كما يعلن شماتته بهم، ويتمنى لو أن قتلى المشركين في (بدر) كانوا أحياءً ليروا انتصافهم من سادة المسلمين، واعتدال ميزان هزيمتهم في معركة بدر إلى انتصار في يوم أحد. وهو إذ يسمع نعيب الغراب يرى فيه نذير شؤم لأعدائه وليس له أو لقومه فيسرّه ما يسمع، و يدعو هذا الغرب إلى مزيد من النعيب.

وفي رؤية إنسانية نفسية يجمع «علقمة الفحل» بين الغراب والعيافة كما فعل النابغة الذبياني، لكنه يناقضه فيشكّك في جدوى العيافة أصلاً، وينهى عنها، وبخاصةٍ إذا كان الزجر لغراب، فليست الغربان هي التي تجلب الشؤم أو تنذر به، ولكن الإنسان الذي لا يكفّ عن التشاؤم لا بد أن يصيبه الشؤم يومًا. يقول:

وَمَنْ تعرَّض للغربانِ يَزجُرها
على سلامتهِ لا بدَّ مشؤومُ[3]

---

(١) خزانة الأدب، ج٤، ص ٣١٧ .

(٢) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص ١٩٨ وما بعدها.

(٣) ديوان علقمة الفحل، ط ١ ، شرح: الأعلم الشنتمري ، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، مراجعة: فخرالدين قباوة، دار الكتاب العربي: حلب ١٩٦٩، ص ٦٧ .

ولعلّ لمسلك الغراب وعدم وفائه بالعهد كما ورد في أحاديث كثيرةٍ، وسوء بعض طباعه وسواد لونه، وقبح صوته في مراحل عمره المختلفة دورًا كبيرًا في حوك أساطير عدَّةٍ حوله، فقد كان «الغراب نديمًا للديك في الزمن القديم، وأنهما شربا الخمر عند خمَّارٍ ولم يعطياه شيئًا، وذهب الغراب ليأتيه بالثمن حين شرب، ورهن الديك، فخاس به، فبقي محبوسًا»[1]. وأرسله «نوح» عليه السلام «حين بقي في اللجة أياما يستطلع ما ظهر من الأرض، فوقع على جيفة ولم يرجع، ثم بعث الحمامة لتنظر هل ترى في الأرض موضعا يكون للسفينة مرفأً، واستجعلت على نوحٍ الطوق الذي في عنقها، فرشاها بذلك، أي جعل ذلك جعلا لها»[2] قال أمية بن أبي الصلت:

بـــايـــةٍ قـــامَ يـــنـــطـــقُ كـــلُّ شـــيءٍ
وخـــانَ أمـــانـــةَ الـــديـــكِ الـــغـــرابُ
وأرْسِـــلَـــتِ الـحـمـامـةُ بـعـدَ سبعٍ
تـــدلُّ عـــلـــى المَـــهـــالـــكِ لا تَـــهـــابُ
تَـلَـمَّـسُ هـل تـرَى فـي الأرضَ عينًا
وغـــايـــتُـــه مـــن المـــاءِ الـــعُـــبـــابُ
فـجـاءَتْ بـعـدمـا ركَـضَـتْ بقطفٍ
عـلـيـه الـثَّـأطُ والـطـينُ الـكُـبـابُ
فـلـمـا فَـرَّسـوا الآيـاتِ صـاغـوا
لـهـا طَـوْقًـا كـمـا عُـقِـدَ الـسِّـخـابُ[3]

وبخلاف «أميّة» لم يكن لهذه القصص الأسطورية وجود في الشعر الجاهلي إلا ما بقي من رواسب أسطورية اندمجت في الواقع الاجتماعي فغذّت الخبرة الاجتماعية.

---

(١) الجاحظ: الحيوان، ج٢، ص ٣٢٠ .

(٢) المرجع نفسه: ج ٢، ص ٣٢١.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت: ط١، دار صادر: بيروت١٩٩٨، ص ٢٤.

وتشاءَم العرب من طيورٍ أخرى كالجراد «لأن فيه معنى الجرد، ولأنه ذو ألوان»[1]، كما أنهم يتطيرون من معاني اسمه التي منها القحط والمنع والتعرية والبلى، وقد يتطيرون بالبازي والرخم والبوم» وأشياء كثيرة من جهة التسمية ويتيمَّن بها آخرون»[2]. ويبقى الغراب «أكثر من جميع ما يُتَطيَّر به في باب الشؤم، ألا تراهم كلَّما ذكروا مما يتطيَّرون منه شيئًا ذكروا الغراب معه»[3] وهو الأشأم بين ما يسمى الطير العراقيب، وهي «الصرد والشقراق والأخيل والورقاء والزُّماحج»[4] .

ولعل لهذا الطير بعدًا قدسيًّا أحاطه العرب به جراء ما ورد من كلامٍ عن حفر بئر زمزم من عبدالمطلب، فضلاً عن الصورة المتوارثة لديهم وهي تجعل طيران الغراب رافعًا لرأسه أو خافضًا إياه نقلاً لـ «صورة المتعبد».

يقول عنترة في سياقٍ عامٍّ أوكل للغراب مهمة نقل الأخبار نقلاً قريبًا من الأنبياء والرسل، من قبيل ما اهتدى إليه قابيل في كيفية حفر قبرٍ ليدفن فيه أخاه هابيل، أو من قبيل ما اهتدت إليه أمُّ النبي صالح لنصح ابنها عن موضع قبر أبيه:

خَرِقُ الجناحِ كأنَّ لِحْيَيْ رأسِهِ
جَلَمانِ بالأخبارِ هَشٌّ مولَعُ[5]

ففي صورة الغراب معنىً قدسيٌّ حُمِّل دلالاتٍ تعرج بالشاعر الجاهلي إلى المهام الصالحات، فهو هنا يشبه الزاهد في بساطة ثيابه ورثاثتها (حرق الجناح)، لكنه مسرورٌ ومولعٌ بنقل الأخبار وبخاصةٍ وهنا جانب السببية فيه والمتمثل بالشؤم.

---

(١) الحيوان: ج٣، ص ١٣٦ .
(٢) العمدة: ج٢، ص ٢٠٣.
(٣) الحيوان: ج٣، ص ٤٤٣ .
(٤) الدميري: حياة الحيوان الكبرى، ج ٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٨٩، ص ١٨٩ – ٢٠١ .
(٥) عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، ص ١٠٣ .

٢ – الحمامة والهديل:

الهديل في أساطير العرب هو فرخٌ فقدته الحمامة على عهد نبي الله نوح، وهي لا تزال تبكيه وتدعوه للعودة، ولأنه ابنها العزيز سُمِّي صوت الحمامة الحزين بالهديل، وكان بعض الشعراء إذا وقف على الأطلال واستذكر حبيبته الراحلة، استخدم هذه الأسطورة، بجامع الجمال بينها وبين الحمامة من ناحية، والحزن بينهما من ناحيةٍ أخرى: الحمامة على ضياع الهديل، والحبيبة لأنها فارقت حبيبها، فضلاً عن حزن الشاعر / الحبيب نفسه، قال النابغة الذبياني يسائل ديار المحبوبة:

أُسائِلُها، وقد سفحت دموعي
كأنَّ مفيضَهنَّ غروبُ شَنِّ

بكاءَ حمامةٍ، تدعو هديلاً
مُفجَّعةٍ، على فنٍ تغنِّي [1]

إن دموع الشاعر تنهمر غزيرةً فأراد أن يؤسطرها ويديمها كهديل/ بكاء الحمامة على الهديل، إذ إنها تبكي حسب الأسطورة منذ عهد نوح وما تزال وسوف تستمر، لقد أدخل الشاعر عنصر الأمومة في الصورة فالحمامة أمٌّ ثاكلٌ تبكي وليدها، بينما (القربة) عندما تفيض فهي جامدةٌ ولا مبالية ولا تتمتع بعاطفة الأمومة .

٣ – الهدهد :

ومن الأساطير المعروفة لدى أهل الجاهلية «الهدهد» وقد توهم العرب أنّ له قنزعة وهي بمثابة الثواب من الله نظرًا إلى بِرِّ الهدهد بأمِّه، وقد جعل قبرها على رأسه، وهي القنزعة التي جعلت منه طائرًا ذا نتونةٍ جراء الجيفة التي يحملها. يقول أمية بن أبي الصلت شعرًا يحمل فيه هذا البعد الأسطوري :

غيمٌ وظلماءُ وغيثُ سحابةٍ
ازمانَ كُفِّنَ واسترادَ الهدهدُ

---

(١) ديوان النابغة: ص ١٢٥ .

يبغي القرارَ لأمِّهِ ليُجِنَّها

فبنى عليها في قفاهُ يَمْهَدُ

فتراه يَدْلَحُ ما مشى بجنازةٍ

فيها وما اختلف الجديدُ المُسْنَدُ[1]

٤ - الظليم والنعامة:

النعامة وذكرها الظليم يُعدَّان أسطوريًّا من مراكب الجن، وهناك قصصٌ عديدةٌ تروى في هذا الشأن منها قصة الإخوة الثلاثة مرارة ومرَّة ومرير، وقصة الجنِّي الذي حدَّث رجلاً بخبر قصيدةٍ للنابغة الذبياني مطلعها:

أتاركــةٌ تحيَّتَها قطامِ

وضَنًّا بالتحيَّة والسلامِ[2]

وأخبره أنه نطق بها قبل (٤٠٠) عام، وهناك قصة عباس بن مرداس السلمي الذي روى أنه «طلعت عليه في منتصف النهار نعامةٌ بيضاء عليها راكبٌ ذو ثيابٌ مثل اللبن»[3]. وأن ذلك الراكب قال له: «يا عباس ألم ترَ أن السماء بثَّت أحراسها وأن الجنَّ جرعت أنفاسها وأن الخيل وضعت أحلاسها وأن الذي نزل بالبِرِّ والتُّقى يوم الإثنين ليلة الثلاثاء صاحب الناقة القصوى. قال: فخرجت مرعوبًا راعني ما رأيت وسمعت حتى جئت وثنًا لنا يُدعى الضِّمار كنَّا نعبده ونُكلَّم من جوفه. فدخلت عليه فكنست ما حوله وقمت ثمَّ تمسحت به وقبَّلته فإذا صائحٌ يصيح من جوفه:

قُلْ للقبائلِ من سُلَيْمٍ كلِّها

هلكَ الضِّمارُ وفازَ أهلُ المسجدِ»[4]

---

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت: مصدر سابق، ص ٥٦ .

(٢) ديوان النابغة: مصدر سابق، ص ١٣٠ . ووردت في طبعة دار المعارف «أتاركة تدللها قطام .

(٣) المسعودي: ص ٣٧ وانظر: موسوعة أساطير العرب: ص ٣٧٦ وما ديوان النابغة: مصدر سابق .

(٤) المسعودي: ص ٣٧. المرجع نفسه: ص ٣٧٦ وما بعدها .

وفي مجلسٍ لسيدنا عمر بن الخطاب جرى حديثٌ عن الجن، فقال رجلٌ من بني الحارث أنه في أثناء رحلته إلى الشام تأخر عن أصحابه، فرأى نارًا وخيمةً أمامها امرأةً جميلةً من فزارة، اختطفها عفريتٌ من شياطين الشعراء يغيب عنها ليلاً ويأتيها نهارًا، فاحتملها الحارثيُّ معه على ناقته «فإذا ظليمٌ عظيمٌ (ذكر النعامة) عليه راكب» وغدا هو ذلك الجنِّيُّ. فأناخ الحارثيُّ راحلته ونزل عنها وخطَّ حولها وقرأ القرىن وتبارز مع الجنِّيِّ قولاً وفعلاً، وهذه أسطورةٌ مؤكدةٌ رويت من شخصٍ مسلمٍ في مجلسٍ محترمٍ وقد حدثت معه شخصيًّا، وكان حديث عهدٍ بالإسلام فجعل فحدَّد فضاءً أو حمىً مقدَّسًا (دائرة) حول ناقته[1] .

ونكتفي بهذا القدر من الحديث عن أساطير الطير، ورأينا أن أثرًا دينيًّا وإسلاميًّا يخالطها ربما ليزيل ما ترسخ من معتقداتٍ في هذا الجانب، وليعبر بالمؤمنين الجدد من مرحلة الشرك إلى مرحلة التوحيد. ويبقى من هذه الأساطير المتعلقة بالطير والمتواشجة بالأثر الديني: الديك الكونيُّ وديك العرش وديك آدم والحمامة والخطاف والطاووس والحمامة والغراب والديك والغراب[2] .

خامسًا: أساطير الثور والبقر

١ - **ضرب الثور إذا عافت البقر الماء** من أساطير الجاهلية أنهم كانوا يعتقدون أن الثور من مطايا الجنِّ وتركب قرنيه تحديدًا، وتصدُّ البقر عن الشرب، فإذا أرادوا أن تشرب البقر كان لا بدَّ لهم من ضرب الثور الذي يركبه الجنِّي[3]؛ فيقتحم الماء فتتبعه البقر، وفي واقع الأمر قد تكون البقر قليلة العطش، أو أن الماء معتكرٌ فتعافه، أو أنها تشرب برغم ذلك رأفةً بالثور المضروب ولا تتسبب له بمزيدٍ من

(١) القزويني: عجائب المخلوقات، ص ٣٩٦ - ٣٩٩. وانظر: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٧٧ - ٣٧٨ .

(٢) انظر: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص ٢٩٦ وما بعدها .

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج١، ص ١٨ . وانظر: الحوفي: مرجع سابق، ص ٥٠٣ وما بعدها. وانظر أيضًا: جواد علي: المفصل، ج٦، ص ٨١٣-٨١٤.

الضرب والظلم. قال صاحب بلوغ الأرب «ليس ذاك بعجيبٍ من البقر ولا بمذهبٍ من مذاهب العرب، لأنه قد يجوز أن تمتنع البقر من الورود حتى يرد الثور، كما تمتنع الغنم من سلوك الطرق أو دخول الدور والأخبية حتى يتقدمها الكبش أو التيس، كالنحل تتبع اليعسوب، والكراكي (جمع كركيّ) تتبع أميرها ؛ ولكن المفهوم من الأسطورة أن الثور يرد ويشرب ولا يمتنع، ولكن البقر تمتنع وتعاف الماء وقد رأت الثور يشرب، فحينئذٍ يضرب الثور مع إجابته إلى الورود، فتشرب البقر عند ضربه، وهذا هو العجب»[1]. وفي هذا قال الأعشى:

وإنـــي ومـــا كـلّـفـتـمـونـي وربِّـكـم
لـيـعـلـمَ مـن امـسـى أعـقَّ واحـربـا

لـكـالـثـورِ والجـنـيُّ يـضـربُ ظـهـرَه
ومـا ذنـبـهُ أن عـافـتِ المـاءَ مشربـا

ومـا ذنـبـه أن عـافـتِ المـاءَ بـاقـرٌ
ومـا إن تـعـافُ المـاءَ إلا لـيُضـربـا [2]

وقال أنس بن مدركة في قتله الشاعر الصعلوك (السُّليك بن السُّلكة):

إنّـي وقـتـلـي سـلـيـكًـا ثـم أعـقِـلَـهُ
كـالـثـور يُـضـرَبُ لمـا عـافـتِ الـبـقـرُ [3]

لقد اتَّخذ الشاعران من «ضرب الثور» مثلاً بدليل كاف التشبيه «كالثور» أو «لكالثور»، وهو مثل قائم على الظلم وعدم المنطق، فما فعله أصحاب الأعشى به، وما فعله أنس بن مدركة بالسُّليك ظلمٌ فادح، تأتي فداحته من مخالفته للعقل والتفكير السليم. ولم يُردْ أنس أنَّ ما فعله هو الحق، لأنه امتدادٌ منطقيٌّ لإيمانه بأسطورة الثور والبقر، بل هو على نقيض ذلك يعترف بأنه ظلمٌ ومخالفٌ للمنطق.

(١) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٢٩٣ .
(٢) كتاب الصبح المنير في شعر ابي بصير: ص ٩٠ .
(٣) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٢٩٣ .

كما أن الأعشى لم يرد أن يبرئ أصحابه، ولو كان مؤمنًا بالأسطورة المذكورة لرأى فعلهم امتدادًا منطقيًا متجانسًا مع هذه الأسطورة. «ولكن الحال على غير ذلك، فأنس بن مدركة يعترف والأعشى يتّهم. مما يدلّ دلالة قاطعة على موقف الشعراء ومن ورائهم المجتمع من هذه الأسطورة، وأنها «مَثَلٌ» لسوء الفهم ورداءَة التصرف والجور في الحكم »[1].

وهناك شاعرٌ آخر هو نهشل بن حري، يستخدم كاف التشبيه (كذاك الثور)، مما يعني أنه اتخذ آثار الأسطورة كمثلٍ للجور في الحكم على واقع الأحداث، فقال:

اتـــتـــرك دارَ بـــنـــي عـــديٍّ
وتـــغـــرمُ عـــامـــر وهـــم بـــراءُ
كـــذاكَ الـــثـــور يُـــضـــرَبُ بـــالـــهـــراوي
إذا مـــا عـــافـــتِ الـــبـــقـــرُ الـــظّـــمـــاءُ [2]

٢ - الثور الوحشي:

لعلّ دارسي الأدب هم الذين اخترعوا الأساطير المتصلة بالثور الوحشيِّ لما وقفوا على تلك اللوحات الإبداعية التي حكى فيها الشعراء قصته. ويذكر الدكتور محمد عجينة في كتابه «موسوعة أساطير العرب» أنه «لم يعثر على أساطير تتعلق بالثور الوحشي إلا أنه قد وصلتنا عنه صورٌ شعريةٌ إبداعيةٌ لا بدَّ أنَّ لها علاقة بالثور»[3]. وعلى الأغلب كان الثور قرين القمر أو (ود) أو (سين) إله القمر، وكان نعتًا لإله الساميين القديم (إيل) [4]. كان وعلى الرغم من عدم وجود هذه الأساطير، فقد ارتبطت صورة الإله القمر بصورة الثور، وارتبطت بالثور مجموعة من الخرافات والأساطير أهمها ضربه لتشرب البقر الماء. ولكثرتها ولعدم اتساع المجال للحديث

(١) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .
(٢) انظر الميداني: مجمع الأمثال، ج٢، ص ١١٧ .
(٣) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ٣٠٧.
(٤) ٧٤٣المفصل في تاريخ الإسلام: ج٦، ص ٥٠. وانظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٣ وما بعدها .

عنها كلها في فصلٍ كهذا، سنعرض في ما يأتي لأهم الأساطير التي وردت في ثنايا الشعر الجاهلي، وسنقوم في ما بعد بتحليل بعض النماذج الشعرية المتصلة بها .

تمتع الثور الوحشي في المعتقدات القديمة بالقدسية والتبجيل، فهو إله القوة والخصب، وهو إله العواصف، عبده السومريون وسموه انليل وعبدوا البقرة إلهة معه[1]. وهو عند الحثيين إله المطر والبرق والعواصف الرعدية، صعب المراس ويهيج دونما إنذار، قويٌّ ومخصبٌ ويرمز للقوة التناسلية [2]. وهو (بعل) إله الخصب عند الكنعانيين، وهو (حاداد) أكبر الآلهة الذكور في سوريا، وكان (يهوه) عند العبرانيين القدماء يرسم على صورة ثور، وعبدالمصريون القدماء الثور وسموه (أبيس) وعبدالهنود القمر واتخذوا له صنمًا على صورة عجل، ولا يزال الثور والبقرة معبودًا لطائفة كبيرة في الهند، وعبدالعرب القدماء الثور وسموه (بعلاً) ورمزوا به للهلال (القمر) وكان رمز الخصب والمطر، وجعله عرب الجنوب رمزًا لإلههم القمر، وفي سبأ ومأرب كان رمزًا للإله (المقة)، وعدُّوه من الحيوانات المقدسة التي ترمز للآلهة[3]. وفي أساطير الخلق يحمل الكون على قرنيه أو ظهره. وهو رمزٌ للفحولة والخصوبة .

وانفرد الثور الوحشي في الشعر الجاهلي باهتمام خاص، فجعلوا وروده في قصائدهم تقليدًا فنيًّا، ولا شك أنه تقليدٌ ذو جذور أسطوريةٍ دينيةٍ قديمة، فالتفتوا إلى أحواله النفسية من تردُّدٍ وخوف وهلع وتوتر وجزع وقلق، وجرأة وصبر وإقدام وعزم وفوز على كلاب الصيادين، وكان الشعراء الجاهليون عندما يسهبون في وصف الناقة، يستطردون في أثناء تشبيههم لها بالثور الوحشي، ويأتي ذلك إما في لوحة الرحلة، وإما في لوحة الصيد. قال سويد بن كاهل :

فكأنِّي إذ جرى الآلُ ضحىً
فوقَ ذَيَّالٍ بخدَّيْهِ سَفَعْ [4]

(١) عبدالجبار المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، طبعة وزارة الثقافة والإعلام: بغداد ١٩٨٠، ص ٨٠.

(٢) جيمس فرايزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الصراع الفكري: بيروت ١٩٥٧، ص ١٠٥ .

(٣) انظر في ذلك: أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ط١، دار عمار: عمان ودار الجيل: بيروت ١٩٨٧، ص ١٤٧ وما بعدها .

(٤) المفضليات: مصدر سابق، المفضلية رقم ٤١، ص ١٨٥ .

وكقول امرئ القيس ذاكرًا الثور الوحشي مباشرة بعد ذكر الناقة:

قـــد اقـــطـــعُ الأرضَ وهـــي قـــفـــرٌ
وصـــاحـــبـــي بـــــازلٌ شِـــمـــلالُ
نـــاعـــمـــةٌ نـــائـــمٌ أَبـــجَـــلُـــهـــا
كـــأنّ حـــارِكَـــهـــا أُثـــالُ
كـــأنَّـــهـــا مُـــفـــردٌ شَـــبـــوبٌ
تَـــلُـــفُّـــهُ الـــريـــحُ والـــظِّـــلالُ (1)

وفي رحلة الصيد قد يأتي الثور الوحشي بصورة المنهزم، وغالبًا ما يأتي كذلك إن لم يتدخل الكلب في اللوحة، ومن ذلك قول امرئ القيس في صيده الثور بالحصان/الفرس، مستخدمًا تركيبة «فعادى عداءً بين ثورٍ ونعجةٍ»:

فـــعـــادى عِـــــداءً بـــين ثـــورٍ ونـــعـــجـــةٍ
دِراكًـــا ولـــم يُـــنْـــضَـــحْ بمـــاءٍ فـــيُـــغـــسَـــلِ (2)

وقوله أيضًا:

فـــعـــادى عِـــــداءً بـــين ثـــورٍ ونـــعـــجـــةٍ
وبـــين شَـــبـــوبٍ كـــالـــقـــضـــيـــمـــة قَـــرْهَـــبِ (3)

وإن كان الحصان/ الفرس يقتل الثور مباشرةً، فإن الشاعر هنا يسمّي الثور باسمه، إذا لم يتدخل الكلب، فإذا تدخَّل الكلب انصرفت مخيلة الشاعر إلى «صراع الثور مع الكلاب» وهو صراعٌ ينتهي دائمًا بانتصار الثور، ولا يذكر الشاعر هنا اسم الثور بل يورد بعض صفاته، وهو ما لا نراه في لوحة الرحلة.

ومن ملامح وصف الثور في القصيدة الجاهلية، ملامح تدور في فلك التراث الأسطوري ذي الأصول الدينية/ الجاهلية الموغلة في القدم، سواء عرف الشاعر

---

(1) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٨٣ .

(2) السندوبي: المصدر نفسه، ص ١٥٦ .

(3) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ج ١، ص٥٤ .

ذلك أم لم يعرف، ومثال ذلك تشبيهه بالراهب المتفرد المنقطع للعبادة في صومعته، يحفر كناسه المتواضع بنفسه كصومعة له، ويصلي ويبتهل ويدعو لنزول المطر، ويحتمي بالأرطى ومع ذلك يبلله المطر ليحيطه بالطهر والصفاء، وانسجامًا مع هذه الصفات فإن الثور ليس عدوانيًا يجنح للسلم، ولا يقاتل إلا دفاعًا عن النفس وعادة ما يبرز الثور بعد وصف الناقة ويكون بصورة القوي المتحكم، أما في المراثي فلا بدَّ أن ينتهي الثور بالموت، لأن السيد قد مات. وبالعودة للإرث الديني الأسطوري القديم لا بد أن يقرن الشعراء صورة الثور بالنجم الثاقب والشهاب المنقض والشِّعرى الواضحة والبرق الخاطف والسيف الصقيل، ويبدو الثور عندما يلمع البرق وكأنه مصطلٍ نارًا[1]. وجاء في وصف الثور الوحشي قول لبيد بن ربيعة:

كـأخـنـسَ نـاشـطٍ جـادت عـلـيـه
بـبُـرقـةِ واحِـفٍ إحـدى الـلـيـالـي

أَضـلَّ صِـوارَه وتـضـيَّـفـتْـهُ
نَـطـوفٌ امـرُهـا بـيَـدِ الـشَّـمـالِ

فـبـاتَ كـأنـه قـاضـي نُـنـورٍ
يـلـوذُ بـغـرقَـدٍ خَـضِـلٍ وضـالِ

إذا وَكَـفَ الـغـصـونُ عـلـى قَـراهُ
أدارَ الـرَّوْقَ حـالاً بـعـد حـالِ

جُـنـوحَ الـهـالـكـيِّ عـلـى يـدَيْـهِ
مُـكِـبًّـا يـجـتـلـي نُـقَـبَ الـنِّـصـالِ

فَـبـاكَـرَه مـع الإشـراقِ غُـضْـفٌ
ضَـواريـهـا تَـخُـبُّ مـع الـرجـالِ

فـجـالَ، ولـم يَـجُـلْ جـبـنًـا، ولـكـنْ
تَـعَـرُّضَ ذي الـحـفـيـظـةِ لـلـقـتـالِ

---

(١) أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص ١٥٢ وما بعدها .

فـغـادرَ مُـلـحَـمًـا وعَـدَلْـن عنه
وقـد خـضـبَ الـفـرائـضَ مـن طِـحـالِ
يَـشُـكُّ صِـفـاحَـهـا بـالـرَّوْقِ شَـزْرًا
كـمـا خـرجَ الـسَّـرادُ مـن الـنِّـقـالِ
وولّـى تـخْـسِـرُ الـغـمـراتُ عنه
كـمـا مَـرَّ الـمُـراهـنُ ذو الجِـلالِ
وولّـى عـامـدًا لِـطِـيـاتِ فـلـجٍ
يُـراوِحُ بـين صَـوْنٍ وابـتـذالِ
تـشُـقُّ خـمـائـلَ الـدهـنـاءِ يـداهُ
كـمـا لـعِـبَ المُـقـامِـرُ بـالـفِـيـالِ
واصـبـح يَـقـتَـري الحَـوْمـانَ فـردًا
كـنـصلِ الـسيـفِ حُـودِثَ بـالـصِّـقـالِ[1]

٣ - الاستمطار بالتسليع:

كان العرب إذا أجدبت الأرض لانعدام المطر يفزعون للاستمطار، عمدوا إلى السلع والعشر فحزموهما وربطوهما في أذناب البقر، وأضرموا فيها النار تفاؤلاً ومحاكاةً للبرق، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون باقي الجهات، فيصعدونها في جبلٍ وعرٍ ويتبعونها يدعون الله تعالى ويستسقونه، وهذه الأسطورة استدعت سخرية بعض الشعراء، فقال أعرابي:

شـفـعـنـا بـبـيـقـور إلـى هـاطـل الحـيـا
فـلـم يُـغْـنِ عـنـا ذاك بـل زادنـا جـدبـا
فـعـدنـا إلـى ربِّ الحـيـا فـأجـارنـا
وصـيَّـر جـدب الأرض مـن عـنـده خصبا

(١) ديوان لبيد بن ربيعة: مصدر سابق، ص ٧٦ - ٨٠ .

وقال أمية بن أبي الصلت :

ويسوقون باقر السهل للطو
دِ مهازيلَ خشيةً أن تبورا
عاقدينَ النيران في شُكَرِ الأذ
نابِ عَمْدًا كيما تهيجَ البحورا
فاستوت كلُّها فهاجَ عليهمْ
ثمَّ هاجت صبيرًا صبيرا
فرآها الإلهُ ترشمُ بالقط
رِ وأمسى جنابُهم ممطورا
فسقاها نشاصُهُ واكفُ الغيـ
ـثِ منه إذ رادعوه الكبيرا
سَلَعٌ وما مثله عُشَرٌ ما
عائلٌ ما وعالت البيقورا [1]

ويحسب التأثير المتبادل والتلاقح بين الحضارات، قال بعض الأدباء إن الهند تزعم أن البقر ملائكة سخط الله عليها فجعلها في الأرض، وإن لها عنده حرمة، ولذلك فهم يلطخون أبدانهم بأخثائها ويغسلون وجوههم ببولها ويمهرون نساءَهم بها ويتبركون بها في جميع أحوالهم؛ ولعل العرب الأوائل حذوا حذوهم، ولا يزال ذبح البقر محرَّما لدى بعض طوائف الهند [2]. على أنَّ بعض العرب رأى هذا الفعل من قومه معيبًا، فقال وداك الطائي:

لا درَّ درُّ أناسٍ خابَ سعيُهمُ
يستمطرون لدى الإعسارِ بالعُشَرِ
أجاعلٌ أنت بيقورًا مسلَّعةً
ذريعةً لكَ بين اللهِ والمطرِ [3]

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت: ص ٧٤ – ٧٥ .

(٢) بلوغ الأرب: ج ٢ ، ص ٢٩١ وما بعدها .

(٣) بلوغ الأرب: ج ٢، ص ٢٩٢ .

سادسًا: أساطير الجمل والناقة والخيل

اقترنت صورة الإبل بالشيطان، وعُدَّت الإبل من مطايا الجن. وقد جاء في الأثر «النهي عن الصلاة في أعطان الإبل لأنها خلقت من أعنان الشياطين»[1]، وكذلك «النهي عن الصلاة عند طلوع الشمس حتى يتتامَّ طلوعها لأنها تطلع بين قرني شيطان»[2]، وبذلك جمعت الشمس والشيطان والبعير في حقلٍ دلاليٍّ واحد؛ وقياسًا على وحشية أنواعٍ من الحمير والسنانير والحمام وغيرها، زعم بعض العرب أنَّ من الإبل ما هو وحشيٌّ يسكن أرض (وبار) وهي من مواطن الجن التي لا يسكنها بشر[3]، وقدّس العرب القدامى الإبل، فهي سفينة الصحراء، وكان بنو إياد يتبركون بناقةٍ لشاعرهم (أبو دؤاد) تسمَّى (الزبَّاء) ويتبركون بها [4]، وكانت قبيلة طيئ تعبدجملاً أسود، ودليلٌ آخر على تقديس الإبل وتحريمها هو حالات (السائبة) و (البحيرة) من النوق و (الحامي) من الجمال؛ وكانت ناقة نبي الله صالح ناقةً مقدسةً وآيةً لثمود ليؤمنوا برسالة صالح، وكانت سببًا في هلاكهم لما انتهكوا حرمتها وعقروها. وكان الاعتداء على حرمة ناقة البسوس ردًّا غير موفق على انتهاك مقدَّسٍ مكانيٍّ هو حِمى كليب، وقد أدى الانتهاكان إلى حرب البسوس وتفاني قبيلتي بكرٍ وتغلب لمدة أربعين سنة؛ ولما جاء الإسلام انقلبت رمزية الناقة والجمل من المقدَّس إلى نقيضه، وأدت إلى اقترانهما بالشيطان، ربما لإزالة الأسطورة الجاهلية عنهما، ووضعهما في سياقهما الصحيح. وسنتحدَّث عن بعض الأساطير التي دارت حول الجمل والناقة .

١ - كيُّ الجمل السليم ليصحَّ الأجرب

وهناك أسطورة شبيهة بأسطورة الثور والبقر، هي أسطورة كيِّ الجمل السليم وترك الجمال التي وقع فيها (العرّ) وهو مرض كالقوباء، يصيب مشافر الإبل

---

(١) انظر: الإمام محمد بن إدريس الشافعي: الأم، ط٣، ج٢، تحقيق وتخريج: رفعت فوزي عبدالمطلب، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

(٢) انظر: الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، مج١، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة ٢٠٠٦، ص ١٧١.

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج ١، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٤) الأغاني: ج١٦، ص ٥٢١ .

وقوائمها ويسيل من ما يشبه الماء الأصفر، فكان الأعراب إذا أصيبت إبلها بالعرّ/ الجرب عمدت إلى جملٍ سليم فكوته، وتركت الإبل المريضة دون كيّ!! ومن عجب أن شرّاح الشعر اطمأنوا إلى هذا الزعم وتناقلوه، وزيّن لهم الأمر ما حكاه ابن دريد عن بعضهم، قيل: إنما كانوا يكوون الصحيح لئلا يتعلّق به الداء، لا ليبرأ السقيم الأجرب. وقد أشار «النابغة الذبياني» في إحدى «اعتذارياته» إلى هذا الزعم، قال:

حلفتُ فلم اترك لنفسك ريبةً
وهل يأثمنْ ذو إمّةٍ وهو طائعُ
لكلفتني ذنبَ امرئٍ وتركته
كذي العرّ يُكوى غيره وهو راتعُ[1]

لقد كان «النابغة» يلتمس الأدلة لبراءَته من اتهامه بالمتجردة، ومن هذه الأدلة أنه قد أُخذ بذنب غيره، وأن عقاب النعمان بن المنذر (زوجها) له وهو البريء، وتركه للمذنب بلا عقاب، إلا كمن يعمد إلى بعيرين أجربَ وسليم، فيكوي السليم ويترك الأجرب راتعًا بلا كيّ؛ ولو كان النابغة يؤمن حقًا بهذه الأسطورة لكان ذلك إقرارًا منه بأن ما فعله النعمان هو الحق، لتجانسه مع الأسطورة ومنطقها، ولما راح النابغة يكتب قصائده الاعتذارية المتتابعة في محاولة للتبرؤ من الذنب. ولم يكن إيراد النابغة لهذه الأسطورة عملاً بها أو إقرارًا لها، وإنما استخدم هذه الخرافة أو الأسطورة على أنها (مثلٌ) لسوء التقدير، وكان قصده بيان الظلم الواقع عليه، وإثبات بُعد هذا الظلم عن العقل ومجافاة المنطق السليم. ولم يقصد أنها حقيقة تعيش في ضميره، أو أنها حيَّةٌ ومعمولٌ بها في عصره، شأنها في ذلك شأن أسطورة «الثور والبقر».

وجاء في «خزانة الأدب» للبغدادي نقلاً عن غيره: (أن هذا أمرٌ كان يفعله جُهّال الأعراب، كانوا إذا وقع العرُّ في إبل أحدهم اعترضوا بعيرًا صحيحًا من تلك الإبل فكووا مِشفره وعضده وفخذه، يرون أنهم إذا فعلوا ذلك ذهب العرُّ من

(١) ديوان النابغة الذبياني: ص ٣٥، ص ٣٧.

إبلهم)[1]. ونقل رأيًا آخر ليونس بن حبيب، أنه قال: سألت رؤبة بن العجّاج عن هذا، فقال: هذا وقول الآخر: (كالثور يضرب لما عافت البقر) شيءٌ كان قديمًا، ثم تركه الناس. كما نقل رأي أبي عبيدة، القائل: (هذا أمر لم يكن، وإنما هو مثل لا حقيقة)[2]. لقد تغيّرت دلالة هذه الأسطورة أو الخرافة - على افتراض وجودها - تغيرًا شديدًا في عصرٍ قديم، فانتقلت من سياق خرافي أو أسطوري إلى سياق عقلي منطقي، ولا يقلّل من منطقية هذا السياق أو يقدح فيها كونه شعرًا، فليس الشعر عدوًّا للعقل يخاصمه ويتبرّأ منه[3].

٢ - عقر الإبل على القبور :

كان العرب يعقرون الإبل على القبور، وقد اختلفت الأقوال في ذلك، فقال قومٌ إنهم كانوا يفعلون ذلك مكافأةً للميت على جوده وكرمه وعقره الإبل للأضياف، وقال آخرون إنهم كانوا يعقرون الإبل على القبور إعظامًا للميت كذبحهم للأصنام، وقالوا إن سبب ذلك أن الإبل كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت، فكأنهم يثأرون منها للميت سلفًا، أو أنهم ينحرونها لأنها أنفس أموالهم وليعبروا عن هوانها أمام عظمة المصيبة والرزء. قال زياد الأعجم يرثي المغيرة بن المهلب :

إن الشجاعة والسماحة ضمِّنا
قبرًا (بمرو) على الطريق الواضحِ
فإذا مَرَرْتَ بقبره فاعقرْ به
كومَ الجلادِ وكلَّ طِرْفٍ سابحِ
وانضح جوانبَ قبره بدمائها
فلقد يكونُ اخا دمٍ ذبائحِ[4]

(١) خزانة الأدب: ج٢، ص٤٦٢.

(٢) خزانة الأدب: ج٢، ص ٤٦٢..

(٣) وهب رومية: من بحث على شبكة الإنترنت بعنوان: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي .

(٤) أبو علي القالي: ذيل الأمالي، ص ٩ .

وكان ربيعة بن مكدم، الوحيد الذي يعقر على قبره في الجاهلية، ولما مرَّ حسان بن ثابت رضي الله عنه بقبره قال :

نفرت قلوصي من حجارة حرة
بُنِيَتْ على طلق اليدين وَهوبِ
لا تنفري يا ناق منه فإنه
شرَّابُ خمر مِسْعَرٌ لِحُروبِ
لولا السِّفارُ وبُعدُ خرقٍ مَهْمهٍ
لتركتها تحبو على عرقوبِ [1]

لم يكن مغزى هذه الأسطورة مقتصرًا على أن نحر الإبل على القبر وتبليله بدمها، مجرد عادة يراد بها إظهار تقدير أهل الميت له، أو تمثيل كرم الراحل حتى بعد وفاته، بل «لا بد أن يكون هذا النحر من الشعائر الدينية والعقائد الجاهلية التي لها علاقة بالموت وباعتقادهم أن موت الإنسان لا يمثل فناءً تامًا وإنما هو انتقال من حال إلى حال»[2]. ومن أساطير الناقة أنها إن هربت يذكرون لها اسم أمها فتسكن من النفار، قال الراجز:

اقول والوجناءُ بي تقحمُ :
ويلكَ قل ما اسم أمها يا (علكمُ)[3]

وعلكم هو اسم عبدالراجز، وإنما سأل العبدترفُّعًا أن يعرف اسم أم ناقته، لأن العبيد هم رعاة الإبل والأدرى بها. وأنشد السكريُّ بهذا المعنى :

فقلت له ما اسم امِّها هات فادْعُها
تُجِبْكَ ويسكنْ روغُها ونفارُها [4]

---

(١) نسبت هذه الأبيات في ديوان مختارات أشعار القبائل إلى حفص بن الأخيف الكناني، وقال ابن سلام إنها لعمرو بن أحد بني فهر بن مالك، ورواها آخرون لكرز بن حفص بن الأخيف العامري. انظر: بلوغ الأرب، ج٢، ص ١٣٣.
وانظر أيضًا: ديوان حسان بن ثابت، ص ٢٦.

(٢) المفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ١٣٠ .

(٣) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٣٠١ .

(٤) المرجع نفسه: ص ٣٠١ .

٣ - البليَّة :

ومن أساطير الناقة كذلك ما عُرف بـ (البلية) أو (الرذيَّة)، وهي الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعًا وعطشًا. ويقول الجاهليون إنه يُحشر راكبًا عليها، ومن لم يفعل له مثل هذا الطقس حشر راجلاً. وكانوا يعكسون رأس الجمل أو الناقة إلى الخلف، ويثقبون الولية (البرذعة) ويقلدونها عنق الناقة، ويعقرون إحدى القوائم أو كلها لكيلا تهرب، ثم تترك في حفيرةٍ لا تعلف ولا تسقى حتى تموت عطشًا وجوعًا، لأنهم كانوا يعتقدون أن الناس يحشرون ركبانًا على البلايا، ومشاةً إذا لم تعكس مطاياهم عند قبورهم، وحبس البلايا صار مثلاً يُضرب في الهزال، قال أبو زيد الطائي في وصف نساءٍ بائسات:

فـي ثـيـابٍ عـمـائـهـنَّ رمـاحٌ
عـنـد جـوعٍ يـسـمـو سـمـوَّ الـكـبـودِ
كـالـبـلايـا رؤوسـهـا فـي الـولايـا
مـانـحـاتِ الـسـمـوم سفع ِ الـخـدود [١]

وأوصى جريبة بن الأشيم الفقعسي ابنه عند الموت بهذه الوصية:

يـا سـعـدُ إمـا أهـلـكـن فـإنـنـي
أوصـيـك إن أخـا الـوصـاة الأقـرب
لا تـتـركـنَّ أبـاك يُـحـشـرُ خـلـفـكمْ
تـعـبًـا يـخـرّ عـلـى الـيـديـن ويـنـكـب
واحـمـل أبـاك عـلـى بـعـيـرٍ صـالـحٍ
وتـقـي الـخـطـيـئـة إنـه هـو أصـوب
ولـعـلّ لـي ممـا جـمـعـتُ مـطـيَّـةً
فـي الـحـشـر اركـبـهـا إذا قـيـل اركـبـوا [٢]

---

(١) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، شرحها وضبط نصوصها وقدم لها: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د.ت، ص ٢٢٢ .

(٢) الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٢٩٧ وما بعدها. وانظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ١٣٣- ١٣٥

وكانت النساء (المُبَكيّات)، يقمن حول راحلة الميت فينحن إذا مات أو قتل، وفي رواية أن بعض المشركين كان يضرب راحلة الميت بالنار وهي حية حتى تموت، يعتقدون أنهم إنما يفعلون ذلك، ليستفيد منها الميت بعد الحشر. وإذا كانت عقيدة الجاهليين فُي عقر الحيوانات وإهلاكها قد زالت، بسبب تحريم الإسلام لها، «فإن فكرة حشر الناس ركباناً لا تزال باقية حية عند بعض الناس. فالذين يقدمون «العقيقة» في الحياة أو يقدمونها حين الوفاة ومع نقل الجنازة أو على القبر، يختارون أحسن الحيوانات وأقواها لتتمكن من حملهم يوم الحشر، وتنهض بهم، فيسير راكبًا، ولا يحشر وهو مترجل يسير في تلك الساعات الرهيبة ماشياً على قدميه»[1]. وكانوا معتقدين في ذلك اعتقادًا جازمًا، قال عمرو بن زيد المتمني عند موته يوصي ابنه بالبلية :

أبنيَّ زوِّدني إذا فارقتني
في القبر راحلةً برحلٍ فاترِ

للبعث أركبُها إذا قيل اظعنوا
مستوثقينَ معًا لحشر الحاشرِ

مَن لا يوافيه على عثَراته
فالخلق بين مدفعٍ أو عاثرِ [2]

٤ - الناقة الأسطورية:

إذا تجاوزنا وصف الناقة التقليدية في الشعر الجاهلي، وأمعنا النظر في صفات الناقة المتميزة، وجدنا الشعراء قد أضفوا عليها من الصفات ما يجعلها ناقة أسطورية تحقق ما يصبو إليه الشاعر من تفوق وتميز عبر أسطرة راحلته/ناقته .

ومن أهم مقومات الناقة الأسطورية تشبيهها بالسفينة، ولهذا التشبيه دلالة رمزية ناشئة من خوض الناقة بحرًا من الرمال، فأكثر سيرها في البوادي، وهي أنثى الجمل سفينة الصحراء، قال طرفة بن العبدفي معلقته:

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ١٣٠ وما بعدها .

(٢) بلوغ الأرب، ج٢، ص ٢٩٩ .

واتــلــعُ نَــهُــاضٌ إذا صَـــعَّــدَتْ بــه

كـسُـكَّـانِ بــوصــيٍّ بـدجـلـةَ مُـصْـعِـدِ [١]

وقال المثقب العبدي واصفًا هوادج الظعائن على الإبل:

وهـــنَّ كــــذاكَ حـــين قـطـعـن فـلـجًـا

كـــأنَّ حــدوجَــهــنَّ عــلــى سـفــينِ [٢]

وقد شبَّه امرؤ القيس ظعن حيِّ حبيبته وصاحباتها المحمولة على الإبل بالسفين المقيَّر فقال:

فـشـبَّـهْـتُـهـم فــي الآل لمــا تـكـمَّـشـوا

حــدائــقَ دَوْمٍ أو سـفـيـنًـا مُـقَـيَّـرا [٣]

ومن مقومات الناقة الأسطورية كذلك تشبيهها بالنعامة، لأن النعامة تجمع بين المتناقضات، فهي في الأسطورة رمزٌ للخير/الخصب، ورمزٌ للشر لأنها مركبٌ للجنِّ، وهي طير سريع لكنه لا يطير، وذكَرها هو الظليم/ المظلوم، وأنها ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذنين، يقول المثقب العبدي:

فــبِــتُّ وبـــاتـــتْ كــالــنـعــامــة نــاقـتـي

وبـــاتـــتْ عـلـيـهـا صَـفْـنَـتـي وقُـتـونُـهـا [٤]

وكقول امرئ القيس في وصف ناقته:

ومُــــجِــــدَّةٍ نـــسَّـــأْتُـــهـــا فـتـكـمَّـشـتْ

رَتْــــكَ الــنـعــامــةِ فــي طــريــقٍ حـــامِ [٥]

---

(١) الأعلم الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، ط ٢، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين ٢٠٠٠، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ص ٣٦.

(٢) حسن حميد: شرح ديوان المثقب العبدي،ط ١ ، دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٦ .

(٣) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، ط٧ ،المكتبة الثقافية: بيروت ١٩٨٢، ص ٨٤ .

(٤) شرح ديوان المثقب العبدي: مصدر سابق، ص ٤٤ .

(٥) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٢٠١ .

وعادةً ما كانوا يشبِّهون سرعة الناقة بسرعة الظليم النافر المروَّع دلالة على شدة السرعة، كما قال ثعلبة بن صُعَير:

وكـــانَّ عَـيْـبـتَـهـا وفـضـلَ فِـتـانِـهـا

فَـدَنـانِ مِـن كـنَـفَـيْ ظَـلـيـمٍ نـافـرِ [1]

ويبقى لكي تتم أسطورية الناقة أن تُذَكَّر مجازًا برغم أنوثتها حقيقةً،ولتكون قويةً قادرةً على تبليغ راكبها مأمنه ومقصده، وكأنها تشاطره همومه وأعباءَه، يقول عبيد بن الأبرص مُذَكِّرًا ناقته:

اجـــزْتُـــه بـــعـــلـــنـــداةٍ مُـــذكَّـــرَةٍ

كـالـعَـيـرِ مَـوَّارةِ الـضَّـبـعَـيْـنِ مِـفْـراحِ [2]

وقال مثل ذلك الحارث بن حلزة اليشكري ناعتًا ناقته بالتذكير:

انمِـــي إلـــى حَـــرْفٍ مُـــذَكَّـــرَةٍ

تَـهِـصُ الـحـصَـى بمَـواقـعٍ خُـنْـسِ [3]

وليست هذه الناقة بصفاتها الأسطورية: السفينة/النعامة/ المذكَّرة بمنأى عن هموم صاحبها وصراعاته مع نفسه وصراعاته مع البيئة في رحلته الرمزية الأسطورية، وهي وإن كانت تصارع الحصى الذي يعترضها فتغلبه وتكسِّره وتذلِّله وتطأه بمناسمها وطءَ العزيز للذَّليل، يقول بشامة بن الغدير:

تـــوطَـــأُ أَغـــلَـــظَ جِـــزَّانِـــهِ

كـــوطْءِ الـقـويِّ الـعـزيـزِ الـذَّلـيـلا [4]

إلا أنها لا تكون لها الغلبة نفسها في صراعها مع الهرِّ الذي يتصوره الشعراء مجانبًا لها في السير ومشاكسًا لها ومزعجًا بل ومثيرًا، فتخاتله وتقاومه بمزيدٍ من السرعة في السير، قال عنترة بن شداد:

---

(١) المفضليات: ط١، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت ١٩٩٨، مفضلية رقم ٢٤، ص ١١٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ٣٣ .

(٣) المفضليات: مصدر سابق، مفضلية رقم ٢٥، ص ١٢٢ .

(٤) المصدر نفسه: المفضلية رقم ١٠، ص ٤٧ .

وكــانَّمــا تــنــاى بــجــانــبِ دَفِّــهــا الــوَ
حــشــيَّ مــن هَـــزَجِ الــعَــشِــيِّ مُـــؤَوَّمِ
هـــرٌّ جــنــيــبٌ كــلَّــمــا عَــطَــفَــتْ لــه
غَـضْـبَـى اتَّـقـاهـا بـالـيـديـنِ وبـالـفـمِ [1]

٥ - الخيل:

ذكرت في القرآن الكريم[2]، ولها أنساب وعلامات كرم، وهي «أحسن ذوات الأربع صورةً وأفضلها وأشبهها بالإنسان في الكرم وشرف النفس وعلوِّ الهمة، وقد ورد الثناء عليها في القرآن الكريم»[3]؛ ولها تميُّزٌ جماليٌّ في التقطيع والمجسة والشمائل والحركة [4]، ومن أشهرها الخيل العربية الأصيلة التي كان دورها مشهودًا في الفتوحات الإسلامية، وفي رواية تنسب إلى الإمام علي بن أبي طالب كرَّم الله وجهه أن الله عز وجل» خلق الخيل من ريح الجنوب، فقبض منها قبضةً فخلق فرسًا، وقال له:خلقتك عربيًّا وجعلت الخير معقودًا بناصيتك والغنائم مجموعةً على ظهرك وعطفت عليك صاحبك وجعلتك تطير بلا جناح فأنت للطلب وأنت للهرب وسأجعل على ظهرك رجالاً يسبِّحوني ويحمدوني ويهلِّلوني تسبِّحن إذا سبَّحوا وتهلِّلن إذا هلَّلوا وتكبِّرن إذا كَّبروا»[5]، أما رواية ابن عباس فإنها تذكر أن عملية الخلق لم تتم بيد الخالق مباشرة، وإنما بواسطة جبريل عليه السلام، فخلق من قبضة ريح الجنوب فرسًا كميتًا، إن أسطورة خلق الفرس من الريح وفقًا للروايتين، تجعل منها وسيلة وواسطة بين عالم الأرض وعالم الطيور ذوات

(١) شرح ديوان عنترة: ط١، تحقيق وشرح:عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، قدم له: إبراهيم الإبياري، دار الكتب العلمية: بيروت١٩٨٠، ص ١٤٧ .

(٢) سورة آل عمران:الآية ١٤ وسورة الأنفال: الآية ٦٠ وسورة النحل:الآية ٨ وسورة الحشر: الآية ٦ وسورة الإسراء: الآية ٦٤ .

(٣) الألوسي: بلوغ الأرب، ج٢، ص ٧٣ .

(٤) الحيوان: ج٣ ، ص٢٧٠ – ٢٧٢ .

(٥) محمد عجينة: مرجع سابق، ص ٢٨٤ .

الأجنحة، فتجنح إلى الارتقاء والارتفاع والتسامي، كما أن خلقها من ريح الجنوب رمز للرخاء لأنها من الرياح اللواقح[1] .

وهناك أساطيرتقول إن الخيل خرجت من شجر في الجنة، وأخرى تقول إن الفرس خلق قبل آدم بخمسمائة سنة، من العطور أو من الحجارة الكريمة؛ وفي بعض الأخبار المأثورة أن الملائكة شاركت في بعض المعارك الإسلامية راكبة خيلاً؛ وهناك أسطورة خلق الخيل من الماء، وأن خيل نبي الله سليمان خلقت من الماء، وفي روايات أسطورية أخرى يكون أصل الخيل الريح والماء معًا، فهي مائيةٌ هوائيةٌ في آن، لأنها «كانت خيلاً خرجت من البحر لها أجنحة»، خصه الله بها و«أخرجها الشيطان لسليمان من مرجٍ من مروج البحر»[2] .

وهناك صلةٌ أسطوريةٌ بين الريح والخيل، والبحر والخيل، وحكايةٌ أسطوريةٌ تعليليةٌ مفادها أن «أول من ركب الخيل إسماعيل عليه السلام ولذلك سُمِّيت بالعِراب وكانت قبل ذلك وحشيةً كسائر الوحوش، فلما اذن الله تعالى لإبراهيم وولده إسماعيل عليهما السلام برفع القواعد من البيت قال الله عزَّ وجلَّ إني معطيكما كنزًا ادخرته لكما. فخرج إسماعيل إلى أجياد فألهمه الله الدعاء فلم يبقَ على وجه الأرض فرسٌ بأرض العرب إلا أجابته فأمكنته من نواصيها وتذللت له، ولذلك قال نبيُّنا صلى الله عليه وسلم: اركبوا الخيل فإنها ميراث أبيكم إسماعيل»، وان فرعًا أسطوريًّا لهذه الحكاية يرى أن تسمية (جبل أجياد) جاءت لهذا السبب[3].

وقد اهتم العربيُّ اهتمامًا كبيرًا بالخيل، وعدَّ حصانه أو فرسه من ضمن عياله، بل إنه يُجيعهم ولا يُجيعها، فكانت مصدر فخره واعتزازه؛ سمَّى لها الأسماء

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨٤ وما بعدها .

(٢) النويري: نهاية الأرب، ج١٤، ص ١٠٦. نقلاً عن عجينة: ص ٢٨٨ وما بعدها .

(٣) الدميري: حياة الحيوان الكبرى، ج١، ص ٣١١. وانظر: النويري: نهاية الأرب، ج٩، ص ٣٤٥ – ٣٤٦. وانظر أيضًا: موسوعة أساطير العرب، ص ٢٨٣ وما بعدها .

المعبَّرة، وجعل لها الأنساب وأصَّلها، فهي من بنات الوجيه أو من بنات حلاب والغراب ولاحق ومكتوم والأعوج:

أوحشت بعدَ ضمرٍ كالسعالي

من بنات الوجيه أو حلاب [1]

وأجاد الشاعر الجاهلي في أوصافها وتفنَّن، بما يجعلها أسطورة، فشبَّهها بكلِّ ما هو قويٍّ وسريع وخصيب، من مطرٍ غزير وريحٍ عاصف، ووصف الخيل بالسعالي، لأن السعالي في زعمهم قوية ونشطة، والخيول كذلك؛ وثمَّن قيمتها في الحرب وفي الصيد وفي الحلِّ والترحال، وبإيجاز كانت الخيل أثمن ما يمتلكه العربي، وهي أقوى أسلحته، ورمز قوته وبأسه، وكانت الخيل أهمَّ عدَّةٍ في الفتوحات الإسلامية، فلا عجب أن تدبَّج فيها الأشعار، وتسُطَّر الكتب الكثيرة، التي لم تترك شاردةً ولا واردةً عن الخيل إلا وكتبت فيها وأسهبت[2]، «وتبقى الصور الجمالية للخيل عند الشعراء تعكس نمطًا خلاَّقًا يكاد يكون متشابهًا في المواصفات، نجد أرقاها فنيًّا عند امرئ القيس وأبي دؤاد الإيادي وسلامة بن جندل وعنترة بن شداد وزيد الخيل ودريد بن الصمة، فهؤلاء أعلم الشعراء بالخيل، اشتهروا بإجادة التعبير عنها وحازوا شهرةً واسعة في وصفها»[3] .

ولعل أول شاعرٍ عربيٍّ جاهليٍّ أقر له النقاد ومؤرخو تاريخ الأدب بالسبق إنما هو امرؤ القيس، وله في مجال التعبير عن الأساطير مساحاتٌ لعلَّ الكثير

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص٢٦. وانظر: ديوان طفيل الغنوي: ص ٣٣، ٥٩ .

(٢) من هذه الكتب كتاب نسب الخيل فى الجاهلية والإسلام لابن الكلبى المتوفى ٢٠٦ هـ، وكتاب الخيل للأصمعي ٢١٥ هـ، وكتاب أسماء خيل العرب وفرسانها لابن الأعرابي ٢٣١ هـ، وكتاب الحلبة في أسماء الخيل للتاجي ٦٧٧هـ، وكتاب قطر السيل بغرِّ الخيل للبلقيني ٨٠٥ هـ، وكتاب جرِّ النيل في علم الخيل للسيوطي ٩١١ هـ، وغيرهم كثيرون.

(٣) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس: بيروت، ص ٧٥. وانظر: التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم، أطروحة دكتوراه مرقونة، لطيفة فريجين حجار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦. ص ١٨٨. وانظر الأغاني: ج١٦، ص ٥١٩ .

منها ما زال يحتاج إلى الدراسات المعمقة، كما أن له في الحقل الأسطوريّ نتفًا نكتفي بها في هذا الفصل ومنها ما يعين على تفكيك شفرة الثقافيّ الكامن في شعره عبر رموزٍ كان يستثمرها بعفو البديهة نظرًا إلى تشبع الجاهليّ بها، ومن أوضح ما يتواتر من ذلك وصفه للخيل، حيث يُستنتج من الصورة الشعرية للحصان في قصائده الصلة بين الخيل والطيران، وهي صورٌ تجعل البعد الأسطوريَّ كامنًا في سجلٍ من الكلام ذي مرجعيةٍ إنسانية، وتجعل للفرس بعدًا متصلاً بالريح والماء والنار والهواء، وهي العناصر الأربعة التي عليها مدار الخلق الأول وعليها نشأت النظريات الفلسفية عند الإغريق، وبها طوّرت النّظر إلى الإنسان. ولقد أوجد امرؤ القيس السبيل إلى التعبير عن المعنى الأسطوريّ بالصورة الأدبية وقد يحسبها قارئ شعره أنها مجرد إبداعٍ عارٍ من الخلفية الأسطورية حين قال:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا
كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

هل يجوز تقبل هذه الصورة دون إمدادٍ مرجعيٍّ من الأسطورة وهي التي جعلت الفرس قرين الريح في القلب والاستدارة من كلّ الجهات، وإنَّ في المقابلات التي صاغها الشاعر ما ييسر إحالة الصورة إلى المعدن الأسطوري، فالمكرُّ يقابل المفر، والمقبل يناهض المدبر، وبالثنائيات ألحق الشاعر المعنى بالأسطورة وإن كانت متخفيةً ظاهريًّا فإنها تتجلى من خلال المرجعية الثقافية.

وفي صورةٍ أخرى وفُق الشاعر في استلهام الأسطورة وهو يصوغ علاقةً تصويريةً بين الفرس ومطايا الجن:

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ
وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ

ومعروف أنّ «أيطلا الظبي والنعامة» مما جرى في الأسطورة أنهما من مطايا الجنّ، وأن الإرخاء والتقريب من أعمال الجن المأثورة، وكم كانت حكايات الجنّ

ساريةً في الثقافة العربية لدى الجاهليين، أوَ لم يصفوا النبي محمد صلى الله عليه وسلم بالمجنون، وقد نقل القرآن الصورة وبها عرفنا بمرجعيةٍ جاهليةٍ كانت تجعل كلَّ شيءٍ غير معهود من قبيل أعمال الجنّ.

تحليل مشهد الحصان في معلقة امرئ القيس:

وسنتناول بالتحليل مشهد الحصان في معلقة امرئ القيس، حيث ارتقى به إلى الأسطورة، حيث قال:

وَقَدْ اغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا
كَجُلْمُوْد صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاء بِالْمُتَنَزِّلِ
عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَانَّ اهْتِزَامَهُ
إذَا جَاشَ فِيْه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
مِسَحٍّ إذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى
أَثَرْنَ الغُبَار بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ
يَزِلُّ الغُلَامُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ
وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ امَرَّهُ
تَقَلُّبُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ
لَهُ ايطَلا ظَبْيٍ وَسَاقا نَعَامَةٍ
وإرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
ضَلِيعٍ إذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى
مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بِجِيدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيرَةِ مُخْوَلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ وَدُونَهُ
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
فَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ
وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ
مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ[1]

لقد بدأ الشاعر المشهد وحدَّد زمن خروجه بقوله (وقد أغتدي) أي أغدو في الصباح الباكر والطيور لا تزال في أعشاشها، وواضح أن الشاعر قد استرد معنوياته بعد يأس وإحباط اعترياه في اللوحة السابقة، لوحة الليل الطويل بطيء النجوم بل ثابتها، الذي تتدافع فيه الهموم على الشاعر وكأنها موج البحر المتتالي، وكان نقيض ذلك الليل بل نهايته الصباح الجميل، برغم أن الشاعر لم يره أجمل ولا أرحم من الليل في اللوحة السابقة، ولكن بوجود الحصان الذي سرى بصاحبه فجرًا، تغيرت المعنويات وبدا أن الشمس بزغت على أسطورة يمثلها الحصان وفارسه على حدٍّ

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، ط٧، المكتبة الثقافية، بيروت١٩٨٢، ص ١٥٣ – ١٥٦.

سواء، فكأنهما بعثٌ جديدٌ يولدان مع الفجر كلَّ يوم، ويبزغان مع شمس كلِّ يوم. نعم كان حصان امرئ القيس منجردًا، وهذه صفة في الحصان الأصيل، فهل يا تُرى كان هذا «الانجراد» إيماءةً إلى زوال الهموم وانجرادها عن الشاعر؟ من خلال حصانه ذي السرعة الأسطورية، لدرجة أنه عدَّه قيدًا للأوابد لفرط سرعته؟ وكأن الأوابد مقيَّدةٌ به، مع ما لمعظمها من قداسةٍ لدى العرب، ولا تتقيَّد الأوابد بهذه الصورة إلا بحصانٍ له صفات ترتقي إلى الأسطورة؛ وتستمرُّ الإيماءات التراثية المقدَّسة بكون الحصان (هيكل)، والهيكل هو العظيم من الخيل والشجر، وهو بيت العبادة، وبكل المعاني فالهيكل عظيم وعالٍ ومقدس، وبعض الأشجار العظيمة الضخمة كانت تعبدولها قدسية، وهذا يوصلنا إلى أن حصان الشاعر يتصف بتلك الصفات كذلك، ثم تأتي الصفات المتضادة والمتزامنة لحركة الحصان/الصخرة الجلمود/السيل، فالصخرة تنحطُّ من علٍ بقوة دفع السيل الجارف وبقوة الجاذبية الطبيعية، لكن الحركة تتنوع ما بين كرٍّ وفرٍّ وإقبالٍ وإدبار، وهي لشدَّة اندفاعها لا تبدو للنظر إلا في اتجاهٍ واحدٍ برغم تحرُّكها في كلِّ الاتجاهات .

إن هذه الصخرة المنحطة من علٍ ترتفع عن المنحدر العالي ثم تهبط على الأرض محدثةً دويًّا يتوازى وصوت حوافر الكميت، وهي في تضادُّ حركتها مع استمرار اندفاعها إلى الأمام، تمثل تمامًا حركة أرجل الحصان بل حركة جسمه بالكامل، وتناقض تمامًا بتنويعة حركاتها واندفاعها الصخرة في مشهد الليل والنجوم، حيث كانت صخرةً جامدةً ثابتةً في مكانها تنحصر وظيفتها في تثبيت النجوم بكل مُغار الفتل - أمراس كتانٍ، وشُدَّت هذه الحبال الغليظة المتينة اللامتناهية الكثرة بجبل يذبل، لقد أراد الشاعر بكثرة الحبال وكثرة النجوم مع ثباتها، أن يعكسها على كثرة همومه ؛ إذًا فالشاعر يريد تحطيم الثابت المتمكن بالفاعل المتحرِّك، بل يريد نفي الثبات نفيًا تامًّا، فمشهد ثبات الصخرة التي شدَّت النجوم بيذبل في مشهد الليل، صارت رمز الانهيار والحركة في مشهد الحصان، فتحوَّلت إلى صخرة منحطة

من علٍ، وأضحت ممثلةً لكلِّ أفانين الحركة، وها هي الصخرة الثالثة التي تنفي الثبات ايضًا، وهي الصخرة الصفواء التي ينزلق عنها الماء عادةً، ولكنها هنا صخرة فاعلة تجعل الماء يَزلُّ عنها بفعلها هي لا فعله هو، والحصان/ الصخرة الصفواء يزلُّ الفارس الشديد المحنك الملتصق على متنه ولا يثبت، في صورة معكوسة للمألوف، ولكنها متطابقةٌ مع مرئيات الشاعر لحصانه، ومتَّسقةٌ مع بزوغ فجرٍ جديد، ومحقِّقةً لتوقه القديم الجديد للتغيير وتحطيم الثوابت، ومن هذا المنطلق فإن الغلام الخفَّ لا يثبت على صهوة هذا الحصان بل إنه يطير، وكذلك يفعل هذا الحصان الأسطوري بالفارس العنيف المثقَّل، لأنه ببساطةٍ مسحٌّ/مطرٌ، وأما الخيول الأخرى فهي سوابح في هذا الجوِّ الماطر، ويثرن الغبار والحصى للأعلى في صورةٍ تحطم ثبات التراب والصخر على الأرض، لتسمو به في شكلٍ أو آخر .

إن الحصان وبرغم أنه مطرٌ بل سيلٌ، والمفترض أن ينعم بشيءٍ من البرودة الجسدية، إلا أن سرعته تجعل منه مرجلاً يغلي بالماء الحار، وهنا يحطم الشاعر ثابتًا آخر وهو الماء المضطرم حرارةً في جوٍّ يفترض البرودة ولو نسبيًّا .

إنَّ امرأ القيس حين يصف فرسه يخلع عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته، وخصائصه الجسدية، والحديث عن أسطورية الفرس تتضمن الحديث عن أسطورية الفارس، وإذا كان الشاعر قد اتخذ من مشهد الطلل وسيلةً للبكاء على الماضي الذاهب والعز والمجد المفقودَيْن، واتخذ من مشهد الوادي المقفر ثم من مشهد الليل وسيلة لتشخيص ضيقه وقلقه وخوفه وهزيمته، فإنه قبل هذه المشاهد حقق انتصاراتٍ غرامية مع نساء عديدات: أم الحويرث وأم الرباب وعنيزة وفاطمة وغيرهن، لكنه في مشهد الصيد عاد ليحقق انتصاره على المشاعر السلبية من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها وقتًا بعينه هو الصباح الباكر، و«حصانا أسطوريًا» لا يتعب ولا ينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها، معنويةً وفنية، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتآلف،

على الرغم من تباينها، لتخلق عالمًا جديدًا، هو عالم هذا الحصان الأسطوري القادر على تحقيق «انتصار» فارسه.

لقد بدأ امرؤ القيس معلقته بالمكان الذي يكتنفه الزمان الماضي الذي تمَّ فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي يتجلَّى فيه الانفصام، ولذلك عمد إلى كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، كما أنَّه عني بالزمان في أثناء تأمُّله المعاناة المفردة القاسية في الليل، وأردفها بحالة الغربة التي يعيشها في المكان في وادٍ مقفر، مما يدفع إلى كسر الحاضر، ولكنه هذه المرة لا يعود إلى الماضي، وإنما ينتقل إلى وصف حصانه من خلال منحه صفاتٍ أسطورية، ومن خلال مشهد الصيد، وتتجلى في هذا المشهد ظاهرتان: الأولى كثرة الأفعال التي تدل على الحركة، لأنَّ الشاعر يريد كسر الحاضر الراهن (الثابت)، وجبره بحديث يفيض بالحركة وكأنه يقف معارضًا الليل والطلل والوادي المقفر الذي قطعه مماثلاً ذئبًا يعوي، أما الظاهرة الأخرى فتتمثل بتميُّز بعض الأبيات الشعرية بجوانب إيقاعية تماثل حركة الجواد في خببه وعَدْوه بتلويناتٍ إيقاعيةٍ تعبر عن الحركة والحيوية، ويتكرر وصفه بطريقة تؤكد طابعًا إيقاعيًّا كثرت فيه حركات الكسر، كما في قوله في المعلقة:

وقد اغتدي والطيرُ في وكناتِها
بمُنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ من علِ

ونلاحظ في قوله «مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا» لالةً إيقاعيَّةً مماثلةً لحركة الحصان في عدْوه، وهناك تماثلٌ بين البنية الصوتية وتقطيع البيت الشعري من ناحية، وطبيعة حركة الحصان وعدْوه في الواقع من ناحية ثانية، ويسهم في هذا التقطيع الإيقاعي المتتابع بالكلمات المنونة المتتالية» مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معًا «وقد «عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي وتكرار حرف الراء، وتوالي الكسرات،

كما عمد إلى التنوين. وهذه الوسائل المركبة، من شأنها أن تعقد موسيقى البيت، وتخلق من تآلفه مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناءً موسيقيًّا رفيعًا»[1]. وتسهم الصيغة الصرفية في الكشف عن الدلالة، فلقد آثر امرؤ القيس: صيغ المبالغة: مكر، مفر، واسم الفاعل مقبل، مدبر، على التعبير بـ (الفعل) في وصف حركة حصانه السريعة عند العدو، وذاك أنَّ صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوِّران حركة غير محددةٍ بزمان، والفعل مقيدٌ بزمانه (ماضي، حاضر، مستقبل)؛ كأنَّ الشاعر يريد أنْ يجعل فرسه مخلوقًا خرافيًّا خارجًا عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة، ففرسه لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية، ولكنك تجده يفعل كلَّ ذلك معًا وفي أي زمان.

ولكن كيف للحصان أن يكرَّ ويفرَّ ويقبل ويدبر في اللحظة ذاتها. هذا ما أجاب عليه العلم الحديث من خلال ما اكتشفه إدوارد مايبريدج في أواخر القرن التاسع عشر عندما صنع كاميرا عالية السرعة لبحث حركة الحصان، واكتشف أنه أثناء جري الحصان تكون رجلاه الخلفيتان تتقدمان في نفس اللحظة التي تتأخر فيها رجلاه الأماميتان، وعندما تبدأ رجلاه الأماميتان في التقدم تتحول حركة رجليه الخلفيتين إلى التأخر. وهكذا يقبل الحصان ويدبر، ويكرُّ ويفرُّ، في الوقت ذاته، واستشهد الدكتور أحمد زويل العالم العربي الحائز على جائزة نوبل، بهذا المثال كثيرًا في أبحاثه العلمية، ويرى أنه كان وراء تفكيره في ابتكار تقنية الليزر التي استخدمها في التصوير فائق السرعة للجزيئات. وجميعُ هذه الأبحاث تؤيد مقولة الشاعر في أن رجلَيِّ الحصان الأماميتين تكرَّان بينما رجلاه الخلفيتان تفرَّان ثم تتبدل الحركة فتقبل رجلاه الخلفيتان بينما تدبر رجلاه الأماميتان.

أما كون الحصان ينحطُّ كتلةً واحدةً وباتجاه واحد كجلمود صخرٍ حطَّه السيل من علٍ، برغم كرِّه وفرِّه وإقباله وإدباره في الوقت ذاته، ولفهم كيفية إمكان تشبيه

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد: الشعر الجاهلي - قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٣٧٢ .

حصان يجري في طريق أفقي، بصخرة تسقط من أعلى، نعود إلى إجابة العلم الحديث: إن تحليل حركة الحصان بواسطة أجهزة الرصد والتحليل المتطورة، أثبت صحة نظرية (مايبريدج) التي تقول بأن دورة حركة أرجل الحصان تشمل مرحلة تكون فيها حوافر الحصان الأربعة كلُّها في الهواء في آن واحد، (أي غير ملامسة للأرض)، وفي كل دورة حركة يحطُّ الحصان كلُّه من أعلى (من علٍ) على الأرض مرةً واحدةً على الأقل[1]. لقد أنهى امرؤ القيس معلقته بمشهدَيّ المطر والسيل، باعتبارهما يمثلان حاضره الراهن، وهما وإن كانا ظاهريًّا يدمِّران كل شيء، فإنهما واقعيًّا يعملان على تدمير العالم الداخليِّ لنفسية الشاعر، مما جعل مطره يبدو وكأنه مطرٌ أسطوريٌّ أيضًا، تنتج عنه سيولٌ تكتسح كلَّ ما في طريقها، من الأشجار الكبيرة والحصون، إلا ما كان مشيدًا بجندل، وتنزل الوعول المعتصمة بالجبال، وتقتل السباع الضارية، وكأنها تقتل كلَّ إحباطٍ وهزيمةٍ في عالم الشاعر، وتتوِّجه بالانتصارات.

****

---

(١) من مقال على الإنترنت .

خاتمة الفصل

ليست الأسطورة من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأولين)، و«المضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة».

وكان خيال الجاهليين قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكل تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركَّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمعي هام يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصورًا ماديًا، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

ويبدو المشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي مشهدًا متعدِّدًا لأنه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيمانًا تردَّد في كثيرٍ من كتب التراث .

وقد انبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، ومنهم من تحمَّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى غايته وجهده كما فعل د. طه

حسين ود. محمد عبدالمعيد خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. عبدالجبار المطلبي ود. عبدالفتاح محمد أحمد ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد كتبوا دراساتٍ اعتمدت أو قاربت المنهج الأسطوري، وأثبتت هذه الدراسات وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقة تجعلنا نعتمد على الشعر في استنباط المضامين الأسطورية، أو بشكل أدق يثري العلم بالأساطير فهمنا للشعر والعكس صحيح، فالأسطورة فكرٌ ومعتقدٌ احتوته قصَّةٌ تقليديةٌ تروي تاريخًا مقدسًا من آلهة وأشباهها صاحبت الطقوس والشعائر التي مارستها الشعوب القديمة من العرب والجوار، إزاء الكون والعوالم الغامضة التي أثارت تساؤلات الناس، فمن الطبيعي أن تكون دراسة الأسطورة في الشعر دراسة الفكر العربي ما قبل الإسلام، لأن الأسطورة تمثل جوهر ذلك الفكر بجوانبه الفنيّة والنفسيّة والوجدانيَّة وتصوراته للكون والحياة. وكان الشعر هو الفن الذي حوى البعد الميثولوجي بشكلٍ غير مباشر، وإنما كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل والتحليلات الرمزية، وبذلك يكون الفن الشعري قد استمد روحه من الأسطورة، وحفظ كثيرًا منها، وساهم في نشرها .

ولا بدَّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلَّى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمَّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطيةٌ واضحةٌ ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكَّل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابعٍ تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظعائن، أو المرأة الظاعنة ووصف مشاهد الحيوانات وغيرها من المشاهد الأخرى.

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءةً مسوغةً إلى حدٍّ كبيرٍ، لاتفاق كثيرٍ من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أنَّ المرأة قد مثَّلت أهميةً كبيرةً في المقاربة الأسطورية التي تتجلَّى في كثيرٍ من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة بعدًا ذا حضورٍ أسطوري، وكثيرةً هي القصائد التي يمكن أن نعاينها وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين، كزهير بن أبي سلمى في مشهد الظعائن، وأبي ذؤيب الهذلي في بعض قصائده عن أمِّ عمرو. كما يمكن أن نرى مشاهد ذات حضور أسطوريٍّ في الحصان والسيل كما في معلقة امرئ القيس، ومشاهد مماثلة في الناقة كما في معلقة طرفة بن العبد، ومثلاً مشاهد عن الثور الوحشي في شعر أوس بن حجر، والبقرة الوحشية في معلقة لبيد بن ربيعة، وغير ذلك في قصائد كثيرٍ من الشعراء الجاهليين.

ونظرًا لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب وهذه الدراسة، تحدثت عن عددٍ من الأساطير المختارة كنماذج ومنها أساطير: (الجن والغول والسعالي) والحيوان (البقرة والثور والناقة والجمل والخيل) والإنسان (الدم وقوة النظر - زرقاء اليمامة) والطير (الغراب والنسر والحمامة والهدهد) والطير الأسطوري (الهامة والصدى والعنقاء) والزواحف (الحية) .

****

الفصل الخامس

المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي

١ - تمهيد :

«الطَّلَلُ: ما شَخَصَ من آثار الديار، والرَّسْمُ ما كان لاصقًا بالأرض، وقيل طَلَلُ كلِّ شيءٍ شخصه، وجمع كلِّ ذلك أطلالٌ وطُلولٌ»[١] .

اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بوقفةٍ طللية، يبكي من خلالها آثار منازل الحبيبة وما أصابها من عوادي الزمن، بعد أن غادرها أهلها فتحولت إلى أطلالٍ مقفرةٍ تغمرها الرمال وتسرح فيها أسراب الظباء والنعام، مما يستدعي صورة المحبوبة في خيال الشاعر والتحوُّل إلى قسم الغزل والنسيب في القصيدة، الذي يتضمن وصف جمالية محبوبته ويبدي تحسُّره على رحيلها وفراقها. ثم يخرج من الغزل والنسيب فيصف رحلة محبوبته (الظاعنة) أو يصف رحلته هو في الصحراء، ويصف ناقته أو فرسه ويبين جرأته ومزاياه في الصبر والشجاعة، وما يراه من نباتها وحيوانها وظواهرها الطبيعة ومخاطرها، ثم يخلص لغرضه الأساسي في القصيدة من مديحٍ أو فخرٍ وخلافهما من الأغراض الشعرية .

يعمد الشاعر من خلال المقدمة الطللية والغزلية إلى مخاطبة الصَّحب (غالبًا ما يكونان اثنين) لإشراكهما بما هو فيه، ويذكر أسماء مواقع ديار المحبوبة، ويعاقب

(١) لسان العرب: مادة طلل .

ورودها معطوفةً بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والعطف القريب والمباشر، وفي ذلك لفتةٌ فنيةٌ ونفسيةٌ لأنها قريبةٌ إلى بعضها بحكم قربها من نفس الشاعر، بالرغم من تباعدها في الواقع الجغرافي.

وكانت الجاهلية تمثل نمطًا حضاريًّا ذا خصائص جمعت بين القيم الأصيلة والقيم الذميمة. وما أُثِر عن أهل الجاهلية من طريقة بدوية في المعاش حسب تعبير ابن خلدون وهو المعاش المتأصل في الصفاء والبداهة نظرًا إلى البيئة الصحراوية وما تميزت به من علامات انتخبنا منها عددًا قد يكون المدخل للمشهد الإنساني في علاقته مع الطلل في استهلال الشعر وفي المعلقات بصفة خاصة .

٢ - الأبعاد الإنسانية للمشهد الطللي :

البعد الإنساني الأول: إن اللون الأصفر الفاقع الذي تميزت به صحراء العرب وباديتهم يعلن حياةً لا يعلم مداها إلا من عاش في الفلاة وعلم ما يجوس خلال امتداداتها من شعور بالآفاق المترامية الملهمة بالمبادئ التي لا حدّ لها، فاكتسب العرب من البيئة انطلاقًا في البصر واللسان والسماع، فجاءت الحواس لديهم حادةً زادتها الطاقة العقلية المنسابة في شموخ الصحراء قوةً ومتانة. ولم يعرف اللون الأصفر الغالب إلا قليلاً من الاخضرار كانت تجود به الأنواء، وكانت أعناق الأعراب تشرئب نحوها شَيْمًا لمواقع سقوطها واستطلاعًا لكلأها ومائها. وما نطق به أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة منبئٌ بحسٍّ سياسيٍّ غابت فيه قوة المذلة والانصياع، وبانت فيه عزيمة العربي الكامنة، وتمتع بقوة إرادةٍ حملته على الخضوع لسلطة السؤدد ولعزة سيد القبيلة، دون الخضوع لنفوذ السلاطين والدولة. قال أبو حيان «والعرب تقول في كلامها غلبَنا السلطان فأكل خضرتنا ولبس فروتنا»[1]؛ فكانت الخضرة وسط الصحراء غنمًا للعربيِّ أبى أن يتقاسمه مع

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، الليلة الثانية والثلاثين .

السلطان، وكانت الفروة فروة الحيوان عزيزةً جعلها في حمى عن عسف الحكام فرضي الحياة المستقلة واختارها في العصر الجاهلي المديد.

البعد الإنساني الثاني:

إن العلاقات بين الأفراد وسط البيئة الجاهلية كانت تقوم على ثنائيةٍ أول عناصرها انتفاء المسؤولية الفردية وتمكن المسؤولية الجماعية داخل القبيلة، فلم يتواتر من الشعر إلا بضمير (نحن) وهو لسان حال القبيلة يُروى عن شاعرها الفحل، وليس (أنا) الفردية المستقلة. والعنصر الثاني يتمثل في حقِّ القبيلة على الفرد بأن يسهم في الذود عن حياضها والأخذ بثاراتها، وأن يتخلّق بأخلاقها ويبلي في أيّامها (معاركها)، ويتغنَّى بأمجادها، وضمن ذلك يمكنه التغني بخصاله وأمجاده الفردية التي هي في الواقع مجيَّرةٌ لصالح القبيلة. ومقابل ذلك يتمتَّع بكلِّ

الحقوق القبلية، وبضمنها الإشادة به لشجاعته وبسالته في الذود عن حياض قبيلته أو لكرمه، أو لصيته السائر مع القوافل وبين العرب، والشاعر يتغنى على إيقاع إبل قبيلته أو خبب خيلها، بشعرٍ يعود عليها بالفرح والزهو. يقول طرفة بن العبد:

إذا القومُ قالوا من فتىً خلتُ أنني عينت فلم أكسلْ ولم أتبلَّدِ

البعد الإنساني الثالث:

إن الأغراض الأخرى التي عرض لها الشعراء الجاهليون لم تكن في كثير كم الأحيان مقصودً ولا متعمدًا تعمُّدًا، بل كانت روح الحبِّ وعواطف الهوى هي التي تبعثها وهي التي تكمن وراءها ... وبتعبير آخر، كانت هذه الأغراض تتصل بالغزل بهذا المسبِّب أو بذاك، بالسبب الواضح، أو بالسبب الغامض.

ومن أهمّ ما يجدر الإشارة إليه في القصيدة الجاهلية، ليس الغزل الذي يأتي في ثنايا موضوعات الشعر الجاهلي الذي يختلط فيه شعر الحرب بشعر الحب، والرثاء بالفخر مثلاً، ولكن أن تسنَّ سنَّةً يتعذر تجاوزها أو الخروج عنها لدى الشاعر الجاهليّ عامّة، فتلك التي نريد الوقوف عندها ومحاولة معالجتها ونعني بها ما اصطلح عليها بالمقدمة الطللية، أو الوقوف على الأطلال وبكاء الديار الدارسة. لقد عالج جلّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلُّهم - في مستهلٍّ قصائدهم قصة الدار الدارسة، وامرؤ القيس هو صاحب الريادة الأوضح في هذه الظاهرة الشعرية، يقول:

عوجا على الطللِ المحيل لعلنا
نبكي الدِّيارَ كما بكى ابنُ حذامِ

وقد ذكر الشعراء الجاهليون الديار «ووصفوها وصفًا حقيقيًّا لا تخيّلا أو تصوّرًا، ودون معاناة أو تكلف، لأنهم نقلوا لنا صورتها بأمانة، دفعهم إلى ذلك ما كان في هذه الديار من ذكرياتٍ كثيرةٍ خلقتها حياة الصحراء، حتى أن هذه الذكريات - لشدة شغفهم بها -- جعلتهم يخاطبون الطلل وكأنه من الناطقين؛ ألم يذهب امرؤ القيس مذهبًا تأسيسيًّا لشعر الأطلال فجُعل العيار على قوله :

ألا انعمْ صباحًا أيها الطللُ البالي
وهل ينعمَنْ من كان في العُصُرِ الخالي ؟»[1]

البعد الإنساني الرابع:

إنّ المقدمة الطللية من جنس المعاناة، وهذا يعني أن الشاعر إن لم يتمكن من تعميق إحساسه، وابتكار الأساليب التعبيرية المناسبة يَرِدُ الشعر لديه سطحيًّا ضحلاً لا حياة فيه، والمقدمة الطللية حافلةٌ بتلك التجارب التي جعلت

(١) عدنان عبد النبي البلداوي: المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الشعب: بغداد ١٩٧٤، ص ١٣.

أصحابها يقدمون تجارب متنوعة فيها خصوبة وابتكار، بالرغم من أحادية الموضوع وتشابه المواقف.

ثم إن البيئة الصحراوية، لم تتغير من حيث جغرافيتها وتضاريسها، ومن حيث مناخها، فكيف بنا نقصر هذه المقدمة على الجاهليين دون غيرهم، فإذا عرفنا أن الخيام ظلت منصوبةً في أعماق الصحراء إلى زمن بعيدٍ بعد العصر الجاهلي، بل إن بعضها مازال منصوبًا حتى يومنا هذا [1]، فهل لنا الحقّ - بعد ذلك - أن نحرم ذلك البدوي من التعبير عن حلّه وترحاله، لكونه ليس جاهليًّا؟.

فالقضية ترتدُّ إلى أصالة التعبير وإلى صدق التجربة الفنية لدى الشاعر، وليست مرتبطة بالسبق الزمني، لأن الجاهلي نفسه قد ينظم شعرًا يقلد به شعرًا سبقه.

البعد الإنساني الخامس:

إنّ الشعراء قديمًا كانوا يفتتحون قصائدهم أو معلقاتهم بمقدمة يبكون فيها على آثار ديارهم وديار من أحبوا معبرين ببلاغةٍ عن ما يختلج فؤادهم من شوقٍ وحنينٍ إلى تلك الأيام التي جمعتهم بمن أحبوا، وهي عادة متأصلةٌ فى الشعر الجاهلي، واستمرت حتى العصور التي تلته، وتعبر عن رقة الحس ورهافته، ذلك أنّ أي شخص إذا مرَّ بمكانٍ له فيه ذكرى طيبة، ينتابه شوقٌ وحنينٌ إلى أيامٍ خلت، وهذه المقدمة نجدها فى المعلقات ومثال ذلك معلقة امرىء القيس التي يلتمس فيها من أصحابه أن يبكوا معه ذكرى وديار من أحب حيث يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقط اللوى بين الدخولِ فحومل

(1) كتجربة شخصية عشت خمسة عشر عامًا في بيت شعر منصوب في الصحراء مع قبيلتي في بادية جنوب شرقي فلسطين بين ١٩٤٧ و١٩٦٢، وعايشت تنقُّل قبيلتي وغيرها من القبائل ضمن مناطق تلك الصحراء، ورايت كيفية نشوء الطلل، وعرفت آثاره الباقية من نؤى وأثافي وخلاف ذلك .

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال[1]

وأيضا معلقة عنترة بن شداد التي يستهلها بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

أعياك رسم الدار لم يتكلم

حتى تكلم كالأصم الأعجم[2]

وفى صدر البيت الأول صورةٌ جماليةٌ إذ شبَّه الشعر بالمتردم أي الثوب المرقع، ويتواضع فيقول إنّه ليس لديه ما يضيفه إلى الشعر من أغراضٍ أو تجويد، لأن من سبقه من الشعراء لم يترك له شيئًا ليضيفه. وفي هذه المقدمات ألوانٌ إنسانيةٌ جعلت الشعر الجاهلي حمّال أوجهٍ مختلفة ودلالاتٍ عميقةٍ ومن أبرزها الدلالات الإنسانية التي تعبر عن جوهريةٍ في الشعر باعتباره صورةً كبرى تحمل الأعماق الإنسانية العظمى.

٣- تشبيهات الطلل:

حاول الشعراء الجاهليون في وصفهم للطلل استجلاب صورٍ مختلفة، فشبَّهوه بلوحٍ مذهَّب، فيه خطوطٌ وطرق، كما شبَّهوه بالكتاب، قال امرؤ القيس :

لمن طللٌ أبصرته فشجاني

كخطِّ الزُّبورِ في العسيب اليماني[3]

وكانت الكتابة والنقش على الحجر يسمَّيان «الوُحِيّ»، قال لبيد بن ربيعة العامري في معلقته يصف الأطلال ويشبِّهها بالوُحِيّ :

---

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٣ .

(٢) عبدالمنعم شلبي: شرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سالبق، ص ١٤٢ .

(٣) حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدرالإسلام، ط٧، المكتبة الثقافية: بيروت ١٩٨٢، ص ٢١٠ .

فـمـدافـعُ الـريَّـانِ عُـرِّيَ رسـمُـهـا
خَـلَـقًـا كمـا ضَـمِـنَ الـوُحِـيَّ سِلامُـهـا [1]

كما رسم زهير بن أبي سلمى الصورة نفسها للأطلال وذكر مواقعها وأسماءها من باب التأكيد على واقعيتها وتمام معرفتها، مع العطف الدائم بين تلك الأسماء بحرف العطف (الفاء)، وسنرى أن كثيرًا من شعراء العصر الجاهلي ذهبوا المذهب نفسه واتبعوا الأسلوب ذاته:

لمـن طـلـلٌ كـالـوُحِـيِّ عـافٍ مـنـازلُـه
عـفـا الـرَّسُّ مـنـه فـالـرُّسـيـسُ فـعـاقـلُـه
فـرَقْـدٌ فـصـاراتٌ فـاكـنـافُ مَـنْـعَـجٍ
فـشـرقـيُّ سـلـمـى: حَـوْضُـهُ فـاجـاوِلُـه
فـوادي الـبَـدِيِّ فـالـطُّـوِيُّ فـنـادقٌ
فـوادي الـقَـنـانِ: جِـزْعُـهُ فـافـاكِـلُـه [2]

واستطرد شعراء الجاهلية في هذا الوصف فكان الطلل عند سلامة بن جندل كتابًا منمَّقًا ومحسَّنًا بالوشي من قِبل كاتبٍ مجدٍّ في عمله المثابر على تجديد الصفحات في ذلك الكتاب/ الطلل:

لمـن طـلـلٌ مـثـلُ الـكـتـابِ المـنـمَّـقِ
خـلا عَـهْـدُهُ بـيـن الـصُّـلـيـبِ فـمُـطْـرِقِ
أكـبَّ عـلـيـه كـاتـبٌ بـدَواتِـهِ
وحـادِثُـهُ فـي الـعـيـنِ جِـدَّةُ مُـهْـرَقِ [3]

---

(١) لبيد بن ربيعة العامري: شرح الديوان، ط٢، حققه وقدم له: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت: الكويت ١٩٨٤، ص ٢٩٧ .

(٢) الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٣) سلامة بن جندل: الديوان، ط١، صنعة محمد بن الحسن الأحول، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي: بيروت١٩٩٤، ص ٣٤ .

ووصف حاتم الطائي وغيره الأطلال بالمكان المقفر وهو وصفها الحقيقي غالبًا:

بـكـيـتَ ومـا يُـبـكـيـكَ مـن دِمَـنٍ قـفـرِ
بسُقْفِ اللوَى إلى وادي عَمودانِ فالغَفْرِ
بمُـنْـعَـرَجِ الـغُـلاّنِ جَـنْـبَـيْ سـتـيـرَةٍ
إلى دارِ ذاتِ الـهَـضْـبِ فـالـبُـرَقِ الـحُـفـرِ
إلـى الـشِّـعـبِ مـن أعـلـى سِـتـارٍ فـثـرمَـدٍ
فبلدة مَـبْـنَـى سِـنْـبِـسٍ لابـنَـتَـيْ عَـمْـرِ[1]

كما وصف عمرو بن قميئة الطلل بالقفر والعفاء، بفعل تعاقب الرياح عليه شتاءً وصيفًا، وكان في الطلل مبركٌ لأذواد الإبل ومربطٌ للخيل، وتسرح به الآن قطعان الحمُر الوحشية ذهابًا وإيابًا وكأنها تحرثه، وكان مجمعًا للأحطاب والحشائش لا تزال ماثلةً فيه، فإذا حرَّكتها الريح من أماكنها سمعت لها صوتًا:

أمِـن طـلـلٍ قـفـرٍ ومـن مـنـزلٍ عـافِ
عـفـتـه ريـاحُ مـن مـشـاتٍ وأصـيـافِ
ومَـبْـرَكِ أنْوادٍ ومَـرْبِـطِ عـانَـةٍ
مـن الـخـيـلِ يـحـرُثْـنَ الـدِّيـارَ بـتـطـواف
ومَـجْـمَـعِ أحـطـابٍ ومُـلْـقَـى أيـاصِـرٍ
إذا هَـزْهَـزَتْـهُ الـريـحُ قـامَ لـه نـافِ[2]

أما طرفة بن العبدفقد وصف أطلال محبوبته خولة ببرقة ثهمد بأنها بهتت ولم تعد تبدو إلا كآثار باقيَ الوشم في ظاهر اليد فقال:

لـخـولـة أطـلالٌ بـبـرقـة ثـهـمـدِ
تـلـوحُ كـبـاقـي الـوشـم فـي ظـاهـرِ الـيـدِ[3]

---

(١) حاتم الطائي: الديوان، ط٢، شرح:أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي: بيروت١٩٩٧، ص٩٢ .

(٢) عمرو بن قميئة: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه:خليل إبراهيم العطية، وزارة الإعلام: بغداد ١٩٧٢، ص ٤٧ .

(٣) طرفة بن العبد: الديوان، ط٢، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين والمؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ٢٠٠٠، ص ٣٣ .

ووصف طفيل الغنوي الأطلال بالوشم أيضًا:

لمـن طـلـلٌ بـذي خِـيَـمٍ قـديمُ
يـلـوحُ كـأنَّ بـاقـيـه وُشـومُ[1]

ومهما يكن وصف الأطلال قفرةً أو وُحِيًّا أو وشمًا أو كتابًا، كان الشاعر غالبًا يذكر مواقع بعينها، لمزيدٍ من الواقعية والمصداقية، ولا بدَّ أن تكون الرياح من مختلف الجهات وخاصةً الجنوب والشمال قد لعبت بهذا الطلل، وأدَّت دورها على تعاقب السنين في محوه تارةً وكشفه تارةً أخرى، قال لبيد بن ربيعة واصفًا طلل منازل محبوبته، وذاكرًا عددًا من أسماء تلك المواقع التي كانت تحلُّ بها:

طـلـلٌ لخـولـةَ بـالـرُّسَـيْـسِ قـديمُ
فـبِـعـاقـلٍ فـالأنْـعَـمَـيْنِ رُسـوم
أو مُـذْهَـبٍ جُـدُدٍ عـلـى الـواحِـهـ
ـنَّ الـنَّـاطـقُ المـبـروزُ والمَـخـتـومُ
دِمَـنٌ تـلاعـبـتِ الـرِّيـاحُ بـهـا
حـتـى تـنَـكَّـرَ نُـؤْيُـهـا المـهـدومُ
اضـحـتْ مـعـطَّـلـةً واصـبـح أهـلُـهـا
ظـعـنـوا، ولـكـنَّ الـفـؤادَ سـقـيـمُ[2]

لقد صوَّر لبيد صورةً متعدِّدة الأشكال للطلل بقوله: أو مذهبٍ جددٍ على ألواحهن الناطق المبروز والمختوم .

٤ - صمت الأطلال:

تصدَّرت المقدمات الطللية أو أغلبها موتيفةٌ تفيد بعجز طلل الدار عن الردِّ على تساؤلات الشاعر، مهما خاطبها وتوسَّل إليها وذكر أسماء مواقعها لتأكُّده منها، قال زهيرين أبي سلمى:

---

(١) طفيل الغنوي: الديوان، ط١، شرح: الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر: بيروت١٩٩٧ ، ص ١٤١ .
(٢) ديوان لبيد، مصدر سابق، ص ١١٨ – ١٢٠ .

أمـــن أمِّ أوفـــى دمـنــةٌ لــم تـكـلَّـمِ

بـحـومـانـةِ الـــدَّرَاجِ فـالمـتـثـلَّـمِ[1]

وهـذا عنترة بن شـداد يناجي دار عبلة ويطلب منها الكلام ولكنها لا ترد، فيحيِّيها بتحية الصباح ويدعو لها بالسلامة:

يـا دارَ عـبـلـةَ بـالـجـواءِ تـكـلَّـمي

وعِـمـي صـبـاحًـا دارَ عـبـلـةَ واسـلـمـي[2]

وسـاءَل لبيد بن ربيعة ديار محبوبته وكان موقنًا بعدم ردِّها، فعاد وسـاءَل نفسـه: كيف سترد أطلالٌ ذات طبيعةٍ صخريَّةٍ أبديَّة، وكأنه يكتشف ذلك للمرة الأولى:

فـوقـفـتُ أسـائـلـهـا وكـيـف سـؤالُـنـا

صُـمًّـا خـوالـدَ مـا يُـبـيـنُ كـلامُـهـا[3]

ومـن الطبيعيِّ أن الشـاعر كـان يعلم عجـز الأطـلال عن الـردِّ على سـلامه، بَلْهَ سؤاله ومناجاته لها، ومع ذلك فهو يحيِّيها ويسألها ويناجيها، وهو من خلال مناجاته لها يرى أنه يحيِّي محبوبته، مسقطًا ما في نفسه من شوقٍ جامح لمحبوبته على الطلل، ومعبرًا من خلال صمت الطلل عن صمتها المطلق. و (صمت) الطلل لا يعني إلا شيئًا واحدًا هوغياب الحبيبة. ومع أن الشاعر يعلم كلَّ هذه الحقائق، إلا أنه يقدم على فعلٍ معاكس، لأنه في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى تثبيت نفسه وتخفيف أو إزالة توتُّرها والحصولِ على الهدوءِ الذي يسبق (عاصفة القصيدة)، ويريد متكأً ينطلق منه إلى أفانينه الشعرية من خلال شعره بشكلٍ عامٍّ أو من خلال مطوَّلةٍ تلاعب أفكارها مخيلته وتريد (مشهدًا مؤثرًا) لبدء الانطلاقة .

لقد اتفق الباحثون القدامى والمحدثون على قِدم المقدمة الطللية، وسَبْقها لمقدمات الشعراء الذين وصلتنا أشعارهم، والمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية، هي نتاج الوقوف على الأطلال وبكاء الديار الدارسة ومناجاتها .

---

(١) مطلع المعلقة .

(٢) مطلع المعلقة .

(٣) ديوان لبيد، مصدر سابق، ص ٢٩٩ .

لقد اهتمَّ جلّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلهم- في مستهل قصائدهم بقصة آثار المنازل أو الدار الدارسة، فخاطبوها بكلّ مشاعرهم، وبأجمل فنونهم الشعرية وأشجاها، واستنطقوها فلم تردَّ على تحيتهم ولا على تساؤلاتهم، وكانت سمتها (الصمت)، فقد «استعجمت عن منطق السائل» عند امرئ القيس، و«أعياك رسم الدار لم يتكلم» عند عنترة بن شداد، وكذلك لم يحظَ النابغة الذبياني بردٍّ من «دار ميَّة بالعلياء فالسنَّد» حيث «عيَّت جوابًا وما بالربع من أحد»، [1]، وحتى آثارها بهتت ولم يعد يراها الشاعر إلا مثل «رَجْعَ واشمةٍ أُسفَّ نؤورها وِصُمًّا خوالد ما يبين كلامها» عند لبيد بن ربيعة، أو «تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد» عند طرفة بن العبد، أو تبدو كـ «مراجع وشمٍ في نواشر معصم» عند زهير بن أبي سلمى.

ونرى أنهم وصفوها وحدَّدوا معالمها بدقة، وافْتَنُّوا في تحديد مواضعها والإشارة إلى ملامحها التي تدلّ على وجودها في الزمن الماضي، فكانت عند امرئ القيس بـ «سقط اللوى بين الدخول فحومل»، ولم يعفُ رسمها عنده في «توضح والمقراة»، أما عند طرفة بن العبد فكانت في «برقة ثهمد» تحديدًا ولم تحظ بانتشار مواقعها كما هو الحال عند امرئ القيس، أوالحارث بن حلّزة الذي امتدَّت آثار منازل أسماء عنده بين «برقة شماء والخلصاء فالمحياة فالصفاح فأعناق فتاق فعاذب فالوفاء فرياض القطا فأودية الشريب فالشعبتان فالأبلاء»، كما امتدَّت عند عبيد بن الأبرص فكانت قفرًا من أهلها على امتداد «ملحوب فالقطبيَّات فالذّنوب فراكسٌ فثعالباتٌ فذات فِرقين فالقليب فعردةٌ فقفا حِبِرٌ» وكلُّها قد بدَّلت أهلها وحوشًا لا يمكنها الإجابة، وسنذكر علة امتدادها عند بعض الشعراء، وعدم امتدادها عند البعض الآخر فيما بعد؛ وحدَّد زهير بن أبي سلمى دار محبوبته بـ «دمنة أمِّ أوفى»..

وكانت «دار عبلة بالجواء» عند عنترة، أما عمرو بن كلثوم فقد تغنَّى بـ «أطلالٍ حاضرة» هي خمرة الأندرين وشربها ونشوتها والقيان الساقيات، وتكرار ذلك

(١) انظر المقدمات الطللية في معلقات كلٍّ من: لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبدوزهير بن أبي سلمى والنابغة النبياني .

الشرب في بعلبك ودمشق وقاصرين، ومن ثمَّ الانطواء بالمنايا، وهذه هي الديار الدارسة عنده، لقد فضَّل المقدمة الخمرية على الطللية؛ وكسر البدءَ بالأطلال. وفي جلِّ الأحوال تضمنَّت مقدمات قصائد الشعراء الجاهليين ذكريات علاقاتهم الحميمة مع آثار الحبيبة، وهي آثارٌ امّحت ودَرَسَتْ بذهابها، ولم يبقَ للشاعر إلا البكاء على أطلالها واسترجاع ذكرياتها.

٥ - الدعاء بالسُّقيا للأطلال:

لازم ذكر الأطلال موتيفة الدُّعاء بالسقيا لها، فالماء أصل الحياة وسببها وعنوانها وروحها، وحياة البدويِّ في الصحراء القاحلة مرتبطةً ارتباطًا وثيقا بالماء، ولذلك كان الدُّعاء بالسقيا لأطلال المحبوبة ملازمًا لوصفها، من جانبٍ آخر كانت ندرة المياه سببًا أساسيًّا في جدب الطلل وإقفاره ورحيل المحبوبة مع أهلها، وبذلك يكون قد اجتمع على الشاعر ظمأُ روحه إلى المحبوبة مع ظمأ الأطلال إلى الماء وإقفارها، ولا بدَّ من الدعاء بالسقيا، التي هي بداية الإرواء للأرض/ الطلل/ وبدايةً لرجوع المحبوبة، ومن ثمَّ يتحقق الإرتواء لنفس الشاعر وعاطفته من خلال عودة الحياة للطلل، الذي يعني في المقام الأول عودة المحبوبة وما يترتب عليه من عودة الاتزان للشاعر العاشق، فالسقيا هي طلب الإرواء لديار المحبوبة، والارتواء للحبيب/ الشاعر، وعودة المحبوبة تعني التئام الحياة من جديد وانطلاق الإبداع لنفس الشاعر، وبإيجازٍ فإن سقيا الأطلال هي سُقيا للشاعر وإرواءٌ لذاته الإبداعية، يقول طرفة بن العبد:

لخولةَ بالأجزاع من إِضَمٍ طَلَلْ
وبالسَّفح من قَوٍّ مُقامٌ ومُحتَمَلْ
تربَّعَهُ مرباعُها ومَصيفُها
مياهٌ منَ الأشرافِ يُرْمَى بها الحَجَلْ

فـلا زال غـيـثٌ مـن ربـيـعٍ وصَـيِّـفٍ
على دارهـا، حيثُ استقرَّتْ، لـه زَجَلْ
مَـرَتْـهُ الجـنـوبُ ثـمَّ هـبَّتْ لـه الصَّبا
إذا مَسَّ منها مسكِنًا عُدْمُلًا نَـزَلْ [1]

ويخاطب المثقب العبديُّ صاحبيه طالبًا منهما تحية (الدار المحيل رسومها)، التي تهيج لديه الذكريات كلَّما رأى قِدَمها، فيقول داعيًا بالسقيا للدار ولمن كان قد سكنها سالف الزمن:

ألا حَيِّيا الـدارَ الـمُحيلَ رُسومُـهـا
تَـهـيـجُ علينا ما يَـهـيـجُ قديمُـهـا
سقى تلك من دارٍ ومَـن حـلَّ ربعَـهـا
ذِهـابُ الـغـوادي ونبلُـهـا ومُديمـهـا [2]

وقد يدعو الشاعر بالسقيا لمحبوبته مباشرةً وباسمها، وهو بذلك يعني أطلالها السالفة ومساكنها الراهنة في آنٍ واحد، قال عبيد بن الأبرص:

سـقـى الـرَّبـابَ مُـجَـلـجِـلُ الـ
أكـنـافِ لَـمَّـحُ بُـروقُـهْ
جَـونٌ تُـكَـرْكِـرُه الـصَّـبـا
وَهْـنًـا وتَمْـريـهِ خَـريـقُـهْ [3]

وبرغم أن معظم الدعاء بالسقيا هو للحبيبة وديارها وأطلالها، إلا أننا لا نعدم من يدعو بها لبلاد امرئٍ كريم، كما فعل حاتم الطائي:

سقى اللـهُ ربُّ الـنـاسِ سَـحًّا وديمـةً
جـنـوبَ الـسَّـراةِ مـن مـآبٍ إلـى زُغَـرْ

---

(١) ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٩٨ .
(٢) حسن حميد: شرح ديوان المثقب العبدي، مصدر سابق، ٧٥ .
(٣) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ٦٨ .

بــلادَ امــرئٍ لا يـعـرفُ الــذمُّ بـيـتَـهُ لـه
الــمَشربُ الـصـافـي ولـيس لـه الـكـدَرُ[1]

لقد كان الشاعر الجاهلي يدعو بالسقيا لمحبوبته وأطلالها الماضية ومساكنها الراهنة ليروي ظمأها وظمأه في آنٍ، ولكنه لا يترك ديار الكرماء أو حتى قبورهم بدون الدعاء لها بالسقيا .

٦ - أغراض المقدمة الطللية :

تعددت آراء النقاد القدامى والمعاصرون في أغراض المقدمة الطللية وكيفيَّة نشوئها، فمنهم من يرى أن الشاعر الجاهلي قصد من هذه المقدمات صرف انتباه المتلقي إلى الموضوع الرئيسي باستمالته إليه عن طريق الغزل والنسيب لقرب هذا الموضوع من النفوس، ومنهم من يرى أن هذه المقدمة تأتي استجابة لأحاسيس الشاعر الذاتية وتفاعله مع بيئته الصحراوية، ومنهم من يرى أن هذه المقدمة إنما هي عبارة عن معاناةٍ فنية أو تدريبٍ لغوي أدبي يمكّن الشاعر من الولوج إلى رحاب القصيدة، بعد أن يكون قد استعاد توازنه النفسي.

وتمثل المقدمة الطللية مظهرًا إبداعيًّا ووسيلةً إلهاميةً تغني تجربة الشاعر وتحفزه على الابتكار، «كانت هذه الأطلال تقوم بوظيفة الملهم، والمرشد والمبدع للشعراء الذين وقفوا عليها، والذين لم يقفوا عليها، حتى يستدرُّوا مواهبهم الشعرية ويستثمروا إحساسهم الفني»[2]. ثم إن هذه الأطلال كانت في الوقت نفسه «قناعًا فنيًّا يسقط الشاعر عليها جملة أحاسيسه، ويتخذها ستارًا لمواضيعه، كما تبدو لنا مقدمات النابغة الذبياني حين ينشئ قصائده، فيصف أطلاله بالوحشة حين يكون موضوعها الاعتذار، فتخلو من أي أثرٍ لحركة الحياة ونواميسها»[3].

---

(١) حنا نصر الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٤٨ .

(٢) محمد صادق حسن عبدالله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٩٢ .

(٣) المرجع نفسه: ص ١٩٣ .

ونستنتج من الرأيين السابقين أن المقدمة الطللية جاءت لتمثل استجابةً لحاجة الشاعر الإبداعية المنبثقة أصلاً من حالته النفسية، ومدعاةً لتفتيق موهبته الشعرية، ثم هي قناعٌ فنيٌّ توسَّل به الشاعر الوصول إلى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لابد منها، إذ إن الشاعر الجاهليَّ جعل منها لازمةً من لوازم قريحته الشعرية، وكأنه أصبح يربأ بنفسه أن يستهل حديثه بالفخر أو المدح دون التقيد بتلك السنة الفنية.

وسواء أكانت هذه المقدمة تقليدًا فنيًّا أم استجابةً نفسية محضة أو غير ذلك، فإن بعض الباحثين «يجتهد في إقناع القارئ بصدق تجربة الشاعر النفسية والمكانية، وربما تجربته الواقعية، حين يذهب إلى أن الشاعر الجاهليَّ سجل تجربته من خلال تلك الأمكنة التي أتى على ذكرها في مقدمته، بعد أن آلفها وعاشها، وتركت تلك التجربة في نفسه ما تركته من آثارٍ حية، ومن صدىً نفسيٍّ عميق، ويرى هؤلاء أن الشعراء لم يقفوا عند مكانٍ بعينه، بيد أنهم يتفقون على سنة الطلل، وهذا يعني - من قريب أو بعيد - واقعية معاناتهم وصدق تجربتهم»[1].

وبرغم محدودية المدارك الداخلية للشاعر الجاهلي، ومحدودية المرجعيات الفكرية والحضارية التي اكتسبها، إلا أنه قدَّم صورًا شعريةً موحيةً ومؤثرة، سواء أكانت الأمكنة التي ذكرها واقعيةً أم متخيلة، فمن المؤكد أنه أضفى عليها عنصر الخيال للنأي بقصيدته عن السطحية، وإكسابها رونقًا وجمالاً من خلال بصماته وتميُّز إبداعه، وهذا ينفي الالتزام بتصوير الواقع الحرفيِّ المعيش.

أما على صعيد الدلالات الفنية التي أسقطها الشاعر على تلك المسميات - بغضِّ النظر عن واقعيتها أو تخيلها - فهي على درجةٍ من التأثير والإيحاء لا محالة. «فكلُّ بيئةٍ كانت تمدُّ الشاعر بروافد طللية تبعًا لمسميات أمكنتها التي

(١) المرجع نفسه: ص ١٩٤ .

أودعها خلاصة ذكرياته، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ووجدانه، لأنه يريد أصحابها، لذلك أسرف في ذكرها لأنها متنفَّسٌ عواطفه وأحلامه، كما كان لهذه الأمكنة في المقدمات الطللية دلالاتٌ فنية، هي من العلم بمكانٍ لدى الشاعر يقصدها قصدًا فهي ليست سنّة طللية فحسب بل كانت سنّةً فنيةً ونفسيةً يرمي من ورائها إلى معانٍ شتى»[1] .

ربما يؤلف الشاعر أحداثًا ويدخل فيها خياله الشعريَّ الإبداعي، ولكن مصداقية معاناته ترتفع عندما يذكر أسماء مواقع طللية بعينها لها وجودٌ جغرافيٌّ معروف، وفضلاً عن ذلك فهو يختار من أسماء مواقع ربما كانت كثيرةً، يختار من أسمائها ما ينعكس على عالم نفسه الداخلي ويلائم حالته النفسية الناتجة عن أسباب طلليتها، ولربما سمّى أماكن ليسقط ألفاظها على واقعه، فيسمي امرؤ القيس (سقط اللوى والدخول فحومل فتوضح فالمقراة) مسقطًا ذلك على مصرع أبيه الملك وسقوط لواء دولته، ويتذكر طرفة بن العبدوميض البرق وهموده من (برقة ثهمد)، وينادي النابغة (العلياء فالسند) ذاكرًا علوَّ مقامه السابق عند النعمان بن المنذر وطالبًا السند لاستعادة مكانته من خلال الأصقاء وقصائده الاعتذارية، ويستدعي زهير بن أبي سلمى آثار حرب داحس والغبراء من خلال (حومانة الدراج فالمتثلم) وكأنه يأمل أن تزول حالة الحرب فتصمت حومتها، وتتثلم أسلحتها، وتعود للحياة طبيعتها، ويرى عمرو بن كلثوم خطأ الساقية الصابنة وشرب الخمرة مدخلاً لطلله الخاص وصولاً لمحبوبته ليلى وإنجازاته وإنجازات قومه بني تغلب في حرب البسوس، وعند الحارث بن حلزة تكون (أسماء) هي المدافعة في حومة التحكيم لدى عمرو بن هند وإن رحلت تحلُّ محلها محبوبته الجديدة هند، وهاتان المحبوبتان تتنقلان بين (برقة شماء فالخلصاء فالمحياة فالصفاح فأعلى ذي فتاق فعاذب فالوفاء فرياض القطا فأودية الشّريب فالشعبتان فالأبلاء فالعلياء فالعقيق فشخصين فخزاز)، ولا يغرب عن الذهن دقة أسماء هذه الأماكن

(١) المرجع نفسه: ص ١٩٥ .

ورمزيتها كالخلاص مما بين القبيلتين من ثاراتٍ ومحن (الخلصاء) أو ما يترتب على إنهاء الخلافات والحروب من حياةٍ جديدة (المحياة) وتبيين محاسن الصفح ومزاياه (الصفاح)، ويطالب خصومه/ أبناء عمومته بالوفاء لتعهداتهم من خلال قوله (فالوفاء)، وتبقى كلمة (خزاز) وهي اسمٌ لجبلٍ أوقع فيه بنو تغلب ببني بكر وكأنه يقول لهم لقد أصبتمونا فكفانا هذا وكفاكم. لقد ذكر الحارث أسماء مواقع دياراتٍ كثيرة، وذكر عبيد بن الأبرص أيضًا أسماء مواقع دياراتٍ عديدة لا نريد فيها تفصيلاتٍ للإيجاز. على أية حال كثرت أسماء المواقع وعطفت على بعضها بالفاء لقربها في نفس الشاعر المحبِّ برغم بعدها الجغرافي، وكان لزامًا ذكر اسم المحبوبة / المحبوبات في المقدمة الطللية وهذا شأنٌ آخر .

«إن هذه المقدمات الطللية أو الغزلية تمثل جزءًا من حياة الجاهلي، وهو حين يقف عندها يستحضر ذكرياته ويعود لأيامه وصباه، فتثير في نفسه ألوانًا من الأسى والشجو والحنين، فيندفع في مناجاة هذه الديار ومخاطبتها ووصف آثارها وتصوُّر ما كان فيها، فهو في الحقيقة يعبِّر عن إحساساتٍ صادقةٍ وعواطف صحيحة تملأ شعاب نفسه، ومن ثم فهو يصور أحاسيس صادقة وعواطف جياشة، والديار بالنسبة للجاهليِّ تمثل الوطن المهجور والأهل والصحب والأحبَّة، فهي ليست في أساسها تقليدًا كما صارت عند المتأخرين من أمويين وعباسيين، بل هي حياةٌ وذكرياتٌ عزيزةٌ عليه»[1].

لقد كانت حياة الجاهليِّ حياةً متنقلةً خلف الكلأ والماء، أي أنها حياة ترحُّلٍ في غالبها، مما يترك أطلالاً بعد كلِّ انتقالٍ إلى مكانٍ آخر، مما وسَّع الحيز المكاني للطلل في حياة الجاهلي، حتى إنه حين يقف على الطلل يتعدَّى التعبير عن أساه وحزنه لفراق الحبيبة، إلى الحنين لوطنه المصغر بكل ما يثيره في نفسه من مشاعر.

---

(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط ٦، دار العلم للملايين: بيروت ١٩٨٦، الفصل الثاني (الوقوف على الأطلال) ص ٣٨ – ٨٣ ، وانظر: يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي – خصائصه وفنونه، دار التربية: بغداد ١٩٧٢، ص ١٣٤ .

فالتساؤل الذي يمكن طرحه بهذا الصدد، «هل بالضرورة أنَّ جميع الشعراء الذين تغنَّوا بالأطلال عاشوا التجربة أو عايشوها؟ وهل بالضرورة رحلت عنهم حبيباتهم فوقفوا واستوقفوا في زمنٍ بعينه وأماكن محددة، وبكوا واستبكوا؟ أو أنَّ تلك سنَّةٌ فنية رُسمت من قبل شاعر ما، فوجدت صدى نفسيًّا مقبولاً ومؤثرًا لدى لفيفٍ من الشعراء الذين تأثروا بهذا المطلع، وأتوا بما أتى به هذا الشاعر الأول الذي لانشك في صدق تجربته ولوعة مأساته العاطفية، لتصبح تقليدًا فنيًّا متبعًا يسير على منواله الجميع على أنه يمثل النموذج أو المثال المحتذى»[1] .

إن ما يرجح الاقتداء بشاعر رائد ابتكر المقدمة الطللية واقتفاه الشعراء الآخرون، «أن المقدمات الطللية - في جملتها وعلى اختلافها - لاتخلو من نصٍّ شعريٍّ مكرور، على ما في هذا النص من خصائص شعرية متميزة بعض التميز، تدل على فردية كل شاعر، وعلى شخصيته الشعرية إلا أن هذا الموضوع العام، أو السياق العام الذي تدور حوله معاني المقدمة وتراكيبها يكاد يكون نفسه في أغلب الأحيان، ناهيك ببعض المقدمات التي تأتي بعض أبياتها متضمنة في أبيات أخرى من مقدمة أخرى، ثم إن هناك ذكرًا مكررًا لآثار الدار وبقاياها ولوازمها تتكرر بأساليب متشابهة مثل: ذكر الطلل، والبكاء عليه والوشم، والنؤي، وبعر الآرام، والأثافي وذكر الأماكن أو المواضع التي كانت منبع هذه الذكريات »[2] .

إنَّ الوقوف على الأطلال في أحد معانيه يكون استمدادًا لقوى الطبيعة وإشراكًا لها بل وتسخيرًا لخدمة العمل الفنيِّ للشاعر وعلاجًا لنفسه وهو مقبل على نظم قصيدته بأجزائها وأغراضها العديدة المخزونة في وعيه، أو تلك التي في طور التكوين في لاوعيه؛ وقد ذهب أحد الباحثين إلى حد الاعتقاد بأن المقدمة الطللية تقوم بعملية التطهير، وبالتأكيد كان الشاعر في تلك الوقفة يستلهم ولو بعقله الباطن العديد من المواقف الأسطورية، الواضحة أحيانًا، أو التي أدغمت

(١) بوجمعة بو بعيو: المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، بحث منشور على شبكة الإنترنت .
(٢) المرجع نفسه .

في النسيج الفكريِّ والاجتماعيِّ لمجتمعه أحيانًا أخرى، مما يساعده على تحمُّل المواقف الصعبة، فتتجدَّد طاقات نفس الشاعر، وتبعد ظلمات وحشتها. وتلطف من ذهولها كلَّما تعكر صفوها، ومن هنا لم يأت بكاء الشاعر للبكاء، ولكنه أتى علّة لشفاء نفسه الملتاعة، حين تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارةً تتلمس التماسك والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع والنداء والاستفهام، وكل ذلك قصد التخفيف من تلك المعاناة النفسية[1].

ولاشك أن مثل هذا الحكم يصح عندما يكون الشاعر في موقف معاناة حقيقية، إذ إنه حين يذرف الدموع على ذكريات الحبيبة في خضم ماضيه الجميل مستعملاً تلك التعابير الاستفهامية التي لا تخلو من الإمدادات النفسية التي تشخصها نداءاته وآهاته، فمثل هذه التوسلات تخفف من أزمته النفسية، وتطهر نفسه من أدران تلك اللواعج والمآسي، ولكننا لانرى أن كل هؤلاء الشعراء سواء في تلك المعاناة.

كما أن البعد الطلليَّ في الشعر الجاهليِّ عامةً غنيٌّ بالمعاني الرمزية من الوجهة النفسية خاصةً، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات التي تفتقها خبايا النفس وتجارب الذات الشاعرة، وهكذا تلونت هذه المقدمات بتلونات النفس الإنسانية في تعاملها مع ملابسات الحياة، ثم أسقطت كلها على الأطلال، ومن هنا كانت رمزية الطلل تختزن هذه المعالم النفسية وتعمق من تجربتها، فكان الشاعر حين يشير إلى مخلفات الأطلال من نؤي وأثافيّ، وبعر الآرام وعرصات الدار، يشير - في الواقع - إلى كلٍّ ما ظلَّ خامدًا في نفسه أو في شعوره الباطني «لذلك لم تعف هذه المعالم من الذكرى، كما عفت هذه الآثار مهما غار الزمن واستجدت المعطيات في حياتنا لأن النفس لا تفنى، وأن عواطفها وتجربتها هي التي خلدت هذه الأشياء المقدسة والكائنة صورها في نفوسنا»[2].

(١) محمد صادق حسن عبدالله: مرجع سابق، ، ص ٢٠٩ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٣ .

ويُعدُّ المطلع أو المقدمات الطللية «من أهم الموضوعات التي ترددت في القصيدة الجاهلية، فالطلل بالنسبة لها بداية المرحلة الشعورية التي تمُّر من خلالها أحاسيس الشاعر وتجربته، وقد كان اهتمام الشاعر بتلك المقدمات نتيجة للروابط الوطيدة المتصلة بإنسانيته وتنازعها مع ميوله وعواطفه وما يجول في نفسه من صراع ضد الطبيعة القاسية، والظروف الخاصة التي يعيشها»[1]. ونذكر منها الجدب والحروب والغزوات والتعرُّض لها على سبيل المثال؛ ولهذا فإن هذه المقدمات أخذت حيزًا مهمًّا من حياة الإنسان العربي الجاهلي بعامة، والشعر بصورةٍ خاصة، لأنها تقوم أساسًا على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للتغلب على هذه الحياة والبقاء فيها. والذي يمكن أن نفسر به ذلك، هو اهتمام الجاهليين الشديد بقضية الموت بشكلٍ خاص وفزعهم منها، ، ومجهولية المآل بالنسبة لهم، يجعلهم يأخذون بعين الاعتبار قضاياه الوجودية الكبرى، كالفناء والتناهي والعدم في أغراضهم الشعرية، ولهذا نجد في مقدمات قصائدهم بكاءً لا ينقطع على الأطلال، ونواحًا لا ينتهي على الشيب، ودموعًا لا تجف على الحبيبة الظاعنة، وليس لهذه الصورة القاتمة الحزينة التي لا يسأم الشاعر من تكرارها من مدلول إذا لم تعكس إحساسه العميق بتلك القضايا الوجودية وخوفه الساحق من الفناء وتهديد القضاء بالمحو .

لم تكن موضوعات القصيدة الجاهلية وبخاصةٍ القصائد الطِّوال، مرتجلةً على غير نظام، بل كان الشاعر يمهِّد للموضوع الذي يختاره، فيجعل له مقدمة طللية تكون منطلقًا لما بعدها، فيذكر الأحباب الراحلين منها وبخاصةٍ المحبوبة ويصف جمالها ومحاسنها، ويتذكر أيام الهوى ومغامراته معها، وقد يفخر بنفسه أمام محبوبته الغائبة الحاضرة وربما يتداخل فخره بنفسه مع فخره بقبيلته، وتكون

---

(١) حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، ط ٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٧ .

بطولاته والوقائع الشديدة التي خاضها محور ذلك الفخر. ثم ينطلق للحديث عن رحلته في الصيد بالحصان، أو رحلته إلى ممدوحه على ناقته وتجشم أهوال الطريق التي تكون عادةً عبر الصحراء، فيطنب في وصف حصانه/ فرسه أو ناقته، ويصف مرئياته في الطريق من نباتٍ وحيوانٍ وطيرٍ، ولا ينسى وصف ما عاناه من حرٍّ شديد نهارًا وبردٍ صحراويٍّ قارسٍ ليلاً، أو مطرٍ هاطلٍ ورياحٍ عاصفةٍ فضلاً عن وصف النجوم التي يهتدي بها في ليله. كما أنه يصف صراعه مع الصحراء ومكوِّناتها، ليخلص بعد ذلك إلى بعض الحِكَم وإلى غرضه الأساسي وهو في الغالب مدح الشخص المقصود من سراة القوم وزعمائهم[1] .

٧- عناصر المشهد الطللي:

يأتي المشهد الطلليُّ في مقدمة المشاهد الشعرية الإنسانية التي رسمها الشاعر الجاهلي، من خلال مقدماتٍ مرسومةٍ ومعروفةٍ استهلَّ بها معظم قصائده، وتتوزَّع عناصر المشهد الطللي / المقدمة الطللية بين المرأة التي هي المحور الرئيسي في هذه المقدمات، باعتبارها حبيبة غائبة/ راحلة / ظاعنة ؛ والشاعر باعتباره الحبيب/ الفنان/ الفاقد؛ والعناصر الإنسانية الأخرى مثل رفيق/ رفاق الشاعر المصاحبين له الذين عادةً «يقفون مطيَّهم» ليشجعوا الشاعر ويواسوه، وكذلك العنصر الإنساني الغائب مع الحبيبة وهم قومها أو قبيلتها؛ أما الأطلال الدارسة/ المحوَّة أو التي لا تزال ظاهرةً، بمواضعها وحدودها وأسمائها، فهي العنصر الأساسي الذي يدور عليه المشهد برمَّته، لأنها تشتمل على كلِّ هذه العناصر، وفضلاً عن اعتبارها عنصرًا مكانيًّا أساسيًّا في المشهد الطللي، فإنها تشتمل على العنصر الزماني للذكريات مع الحبيبة بما في ذلك اللحظة الزمنية المؤثرة لرحيلها، وكذلك المدة الزمنية التي مرَّت منذ ذلك الرحيل.

---

(١) انظر: حسين الحاج حسن: المرجع السابق نفسه، ص ٥٦ .

٨ - اهتمام القدماء بمطلع القصيدة:

اهتم القدماء بالمطلع أو مقدمة القصيدة أو استهلالها أو ما عُرف بالمطلع أو المقدمة أو المشهد الطللي، لأنه أول ما يسمع منها، ويدلُّ على ما بعده من أقسام القصيدة وأغراضها، وعدُّوه بمنزلة وجه القصيدة وغرَّتها وتاجها، واهتموا ببراعة الاستهلال لأن فيها تنبيهًا لنفس المتلقي وإيقاظًا لحواسه، وكلما أثار الاستهلال تشويقًا أو تعجيبًا أو تهويلاً، كان ذلك أدعى إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده[1]؛ على قاعدة «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»، وعلى ذلك يجب خلو المطلع «مما يتطير منه أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات كذِكرِ البكاء ووصف إقفار الدِّيار، وتشتُّت الأُلاف، ونعي الشباب، وذمِّ الزمان، لا سيَّما في القصائد التي تتضمَّن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب، فإن الكلام إذا كان مؤسَّسًا على هذا المثال تطيَّر منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»[2] .

- الشعوبيون والوقفة الطللية:

وعلى مدى عصور الشعر العربي التالية للعصر الجاهلي، لم يهتم الشعوبيون بالمقدمة الطللية، بل إنهم جعلوها مثار التهكم والسخرية، لأنهم أبناء حواضر لم يعرفوا كثرة التنقل من الديار، وبالتالي لم يعرفوا للأطلال معنًى ومظاهر كما عرفهما أبناء البوادي العرب، ولم يعانوا في كثير أحوالهم ولا في قليلها ما عاناه عرب البادية من ترحالٍ وفراقٍ، ويصعب عليهم إدراك تلك المعاناة أو فهمها، أو أنهم تجاهلوا ذلك لأسبابٍ ونظراتٍ شعوبيةٍ عنصريةٍ خاصةٍ بهم ترى أنهم أصحاب حضاراتٍ وأن العرب ليسوا كذلك، وعلى أية حالٍ لم يدركوا أو يستوعبوا

---

(١) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص ٤٣٥ .

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان ١٩٨٨، ص ١٣٩.

أنَّ الشاعرالجاهلي، بوقفته الطللية التي آلت إلى تقليدٍ يستمدُّ طقوسه وينهلها من تراثٍ موغلٍ في القدم، هذا الشاعر أحال الطلل المتهدّم، إلى بناءٍ جديدٍ عامرٍ بالشِّعر والشعور، وأشعل فيه طاقة الحياة بشحنةٍ شعريّةٍ ذات طرفين: ذاكرة الإنسان/الشاعر وذاكرة المكان/ الطلل الدّارس .

ولم يفهم الشعوبيون أو يستوعبوا، أهمية الوقوف على الطلل، بوصفه مثيرًا شعريًّا، لا بوصفه مكانًا خاليًا فحسب، بل على العكس تمامًا، فالطلل الخالي، المتهدّم من ظاهره، هو طلل عامرٌ من باطنه، والشاعرالجاهلي القديم كان يقف على الطلل الخالي وقوفًا يفضي به إلى الدخول في عوالمه الباطنة المزدحمة بالناس والأحداث القديمة، لأن الشعوبيين تعاملوا مع الشعر القديم من ظاهره، فظنوا أن المقدمة الطللية ليست سوى وقفة على جدارٍ متهدّم، ومكان غير مأهولٍ بالسكّان، ولذلك قال أبو نواس متهكّمًا:

أيـهـا الـبـاكـي عـلـى رسْـمٍ دَرَسْ
واقـفًـا، مـا ضـرَّ لـو كـان جـلَـسْ

- الطلل بوصفه ذاكرة:

يحتل (المكان) الجزء الأكبر والأهم في ذاكرة الشاعر، فللمكان – وبضمنه الطلل – ذاكرةٌ صامتةٌ لا تنطق وجامدةٌ لا تشعر، وهذا لا يعني أنها ذاكرةٌ خرساء، بل هي ذاكرة تسجل كلَّ شيء، فيحصل (إيداعٌ) متبادلٌ بين ذاكرة المكان وذاكرة زائره، وتعود كلُّ صوره مجسمَّةً لحظة العودة إليه، أو المرور به أو الوقوف عليه من خلال الذاكرتين: ذاكرة المكان بالتعاون مع ذاكرة الإنسان. وهذا ما يتمثل في الشعر العربيّ القديم بكل مقدّماته التي جعلت من المكان مدخلاً لإثارة الشوق وتحريك الراكد من المشاعر النائمة، فالشاعر حين يقول «قفا نبك» فهو لا يقف وقوفًا مجرّدًا، أو وقوفًا ظاهرًا، وإنما يقف ليستوقف معه الزمن قبل استيقافه الصَّحب،

ويعيد كل ما مرّ من صورٍ وأحداث، فيثير الجانب المتصل بذاكرة الإنسان، بالتنسيق المباشر مع الجانب الآخر المتصل بذاكرة المكان، وغياب أيّ منهما يعني فشل فعل التخيُّل وعدم قابليته لتوليد الصور أو الطاقة الشعريّة. ولولا الوقوف على الأطلال لكان من الصعب على الشعراء تصوير الديار تصويرًا حقيقيًّا دون تخيُّلاتهم أو استرجاع صور المكان عبر ذاكرتهم، وكان تصويرهم يتفاوت بين التصوير الإجماليّ العام، والتصوير الخاص الذي يُعنى بأدقِّ التفاصيل الخاصة بالمكان ومن كان يشغله، والمقدمة الطللية حافلة بتلك الصور المختلفة التي جعلت أصحابها يقدمون تجارب متنوعةً فيها خصوبةٌ وابتكار، رغمًا عن أحادية الموضوع وتشابه المواقف. فالقضية ليست قضية تصويرٍ «فوتوغرافيٌّ» لأنه يتنافى وطبيعة الشعر الذي هو رؤيةٌ إنسانيةٌ معقدةٌ لا تخلو من خواطر إنسانيةٍ ذاتية، وخيالاتٍ على درجةٍ ما، حتى وإن افترضنا - جدلاً - أن الشاعر عبَّر فعلاً عن تجربةٍ واقعية، وأنه يصور معايشته لتلك التجربة من خلال أدواتٍ فنيةٍ قد لا تتوافر لغيره من بقية الناس، وإلا عددنا جميع الناس شعراء. «ومع تسليمنا بشفوية النصِّ الشعريِّ الجاهلي، فذلك يعني بالضرورة أنَّ تحديد الأزمنة والأمكنة تحديدًا دقيقًا يظلُّ أمرًا قابلاً للأخذ والرَّد»[1] .

٩ - ريادة المقدمة الطللية:

تبقى ريادة المقدمة الطللية ومن هو منشؤها الأول؛ مسألة افتراضية، ويبقى تأكيد نسبتها إلى شاعر بعينه، أمرًا عسيرًا، وإذا كان من الصعوبة بمكان الجزم بإسناد ريادة إنشاء المقدمة الطللية لشاعر معيَّن، وضع هذه المقدمة أول مرة، ثمَّ اطلع عليها غيره من الشعراء وقاسوا عليها وجعلوها سنّة حميدة، ونسجوا على منوالها لغاية في نفوسهم، أو لأنّها تستجيب لحاجاتٍ نفسية، أو أن هناك أسبابًا

(١) بوجمعة بو بعيو: مرجع سابق .

أخرى؟ يصعب الجزم بذلك «لأن عملية التدوين جاءت متأخرة جدًا، حتى إن الاختلاف يبدو بيّنًا على مستوى تحديد هذا الاسم الذي أشار إليه امرؤ القيس في بيتٍ يتيمٍ في إحدى قصائده لا يتوافر لدينا غيره، فمن قائلٍ «ابن حذام» ومن قائلٍ «ابن حزام» ومن قائلٍ «ابن خدام» ومن قائلٍ «ابن حمام»[1].

عوجا على الطلل المحيل لعلنا

نبكي الديار كما بكى ابن حذام [2]

وفي تصورنا أن الرائد المفترض استمر في ذلك الأسلوب كتقليدٍ/عادةٍ/ سُنَّةٍ استنَّها فمشى على أثره الشعراء الآخرون، ثم تعذَّر عليهم تجاوز هذا التقليد أو الخروج عنه لعصرٍ كاملٍ بل وامتدت آثار ذلك لعصورٍ تالية، لأنها تعبِّر عن حاجات الشعراء النفسية أو الفنية أو كليهما معًا، فمن الجهة النفسية أعربوا عن خبايا أنفسهم التي انطوت على ذكريات عذبة ماضية، وتنظر الآن في ما حولها، فلا ترى إلا ديارًا قد زالت وامَّحت، وغادرتها الحبيبة التي كانت تزينها وتضفي عليها الإحساس بالجمال وبالاطمئنان والسكن النفسي، وكانت تربط الشاعر بها وشائج عاطفيةً حميمةً بشكلٍ أو بآخر، وكان حضورها في الربع من أقوى الحوافز لإبداعه الشعري، فجاشت عواطفه، عندما رأى أنَّ كلَّ هذا قد زال وانمحى، ولم يبقَ إلا الآثار الدارسة لمنازل الحبيبة، فراح يصفها ويأسى على الزمن الذي تحوّل إلى مجرَّد ذكرى، معبرًا عن تلك المشاعر والأحاسيس.

و«يظلُّ أمر أسبقية شاعرٍ على آخر من الناحية الزمنية نسبيًّا بسبب افتقادنا للنصِّ المدوّن، ما دام التدوين يتمُّ على مستوى الذاكرة الشفوية فحسب، فلربما بدأت المقدمة الطللية من ابتكار شاعرٍ جاهليٍّ أراد أن يعبر عن حاجاته النفسية ويعرب عن خبايا هذه النفس»[3] .

(١) هو (ابن خذام) في أشعار الشعراء الستة الجاهليين للأعلم الشنتمري وفي كتاب امرؤ القيس حياته وشعره للطاهر مكي و (ابن حذام) في شرح ديوان امرئ القيس للسندوبي، وقال إن ابن حذام وابن خدام وابن حذام وفي بعض الروايات ابن حمام واحد .

(٢) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٢٠٠ .

(٣) بوجمعة بعيو: المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

١٠ - البنية الفنية للقصيدة العربية في بداياتها:

ارتبطت البنية الفنية للقصيدة العربية بالبدايات الأولى للشعر العربي، وبمقدار ما تبقى هذه الأولية الشعرية غامضةً ومجهولة، سواء من حيث بدايتها الزمنية أو من حيث أول الشعراء بعامةٍ والشعراء الطلليين بخاصة، تظلُّ الظروف البنيوية الأولى للقصيدة غامضةً ومجهولةً أيضًا، والمراد هنا بالبنية الفنية للقصيدة هو ذلك الترابط والتناسق الكلي بين مختلف عناصرها ومكوناتها، وهي عناصر ومكوِّنات لم تكن مرتجلةً على غير نظام، بل كان الشاعر الجاهليُّ يمهِّد للموضوع الذي يختاره لقصيدته بمقدمةٍ طلليةٍ مختارة، بناءً على عدَّة محاور نفسيةٍ يختزنها في نفسه وعقله الباطن، ويعبِّر من خلالها عن شتَّى نوازع إحساساته وتجاربه مع الأحداث، حتى يحقق بذلك غايته المنشودة والمتمثلة في تصوير رقَّة مشاعره وعواطفه وانقلاب أحواله جرَّاء رحيل أحبَّته عنه، وما إلى ذلك من حوادث الأيام التي تفرِّق الشمل وتمزِّق الصَّحب.

ارتبطت ظاهرة المقدمات في القصائد الجاهلية ببداياتها الأولى، فكان ذلك الارتباط شكلاً فنيًّا بارزًا، تناوله الدارسون والناقدون باهتمام، كما أن المقدمة الطللية تُعدُّ مظهرًا نفسيًّا ذاتيًّا ينبعث من عواطف الشاعر الجاهلي، وتلك طبيعة الفنِّ الذي هو حاجةٌ نفسيةٌ تتجسَّد في حقائق الوجدان، كما أنها طبيعة الحياة التي توقظ إحساس الإنسان على معانٍ لا يستطيع إخفاءها أو تجاهلها لأنها جزءٌ من أنفاسه .

لقد مثلت مقدمة القصيدة العربية ظاهرةً فنيةً نشأت مع ظهور القصيدة في العصر الجاهلي، وشكَّلت ركيزةً أساسيةً من الركائز المساهمة في تحقيق الوحدة العضوية على امتداد العصور الأدبية وتواليها.

فالشاعر الجاهليُّ لم يكن يصدِّر قصائده بالمقدمات الطللية أو غيرها عبثًا، إلا من حيث إنها «آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي ثمَّ من حيث هي ضربٌ من التقاليد الفنية تتجلَّى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة»(1).

وبرغم ما يبدو من ذاتيَّة مصدر مقدمة القصيدة، هي في التحليل الأخير، مشتركةٌ وجماعيةٌ من حيث عموم الإحساس بها، سواء على صعيد الشاعر نفسه أو على صعيد المتلقي، كما أنها مشتركة بين أحاسيس الشاعر ونزعاته وعواطفه وبين الحبيبة الغائبة، وتمثل الأطلال الدارسة الجامع المشترك بين الطرفين، فبعض الشعراء يراها حيَّةً في عقله وضميره وأحاسيسه، وبعضهم يبدو أنه يائس من حياتها ويراها ميتةً لأنها لا تجيب على تساؤلاته ولا يؤثر فيها بكاؤه، ويشترك المتلقون في هذا المشهد/ المقدمة الطللية كلٌّ حسب فهمه للموقف.

وهذه المقدمة الطللية موضوعية أيضًا، لأن الشاعر يقدمها في صورتها الفنية وشكلها الإبداعي القائم على الإثارة والإقناع، كما أنها لا تبقى حبيسة الذات، وقاصرةً على فرديَّة الشاعر وذاتيته، بما تشير إليه من الأطلال أو النساء، بل تتعدّى ذلك كلَّه لا شعوريًّا لتلتقي مع نزوع الشاعر والمتلقي معًا إلى التماس أرضٍ من التقاليد الصياغية المشتركة، التي تحقق إمالة القلوب وصرف الوجوه، دون النظر إلى قائلها أو من قيلت فيه، فتصل الشاعر بموروثه، كما تصل الجماعة بأذواقها المختلفة.

وعمومًا، فإن مقدمة القصيدة العربية بما فيها المطلع، تشكل افتتاحية للقصيدة واستهلالاً لها، وقد تكون مؤلفةً من بيتٍ أو بيتين أو مجموعةٍ من الأبيات بهدف تأدية وظيفتها في ظاهرةٍ من الظواهر الشعرية، كالظاهرة الطللية أو الغزلية

(1) محمد فتوح أحمد: توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة، مجلة فصول مجلد ١ ع ٤ يونيو ١٩٨١، ص ٣٩.

أو الطيفية أو الحكمية أو الوصفية أو الشعورية (همٌّ أو حزن، أو فرحٍ وسرور..) قبل التدرُّج والانتقال إلى المفصل الثاني من القصيدة .[1]

١١ - أغراض المقدمات الشعرية الجاهلية الرئيسية ومراحلها وأنواعها:

لم تقتصر بنية القصيدة العربية الجاهلية على شكلٍ أو صنفٍ معيَّنٍ من المقدمات، فإلى جانب المقدمات الطللية والغزلية، توجد مقدماتٌ كثيرةٌ في الطيف والخيال والوعظ والحكمة، ومنها ما تحدَّث عن الشيب، وتطرَّق إلى عنصر الزمن وتذكُّر لحظات الشباب والتحسُّر على الكبر والعجز وظهور الشيب، ومنها ما تحدَّث عن المكان كوصف الطبيعة وجمالها، وكان منها ما تحدث عن المكان وركَّز على أطلال الحبيبة الغائبة، وقد تأتي في وصف الخمرة والحديث عما ينتج عنها من النشوة الجسدية والنفسية وغيرها.

إذًا كانت السمة البارزة في مطالع القصائد الجاهلية هي وصف الأطلال مختلطًا بالغزل والنسيب، وكانت القلة هي وصف الخمر. أما وصف الطبيعة والاستعانة بمشاهدها للتعبير عما يجول في النفس، فيعدُّ على نحوٍ من الأنحاء شائعًا في قصائد الجاهليين، فامرؤ القيس يذكر في معلقته «توضح والمقراة والجنوب والشمأل ووقوف المطايا لدى سمرات الحي»، وهذا يمثِّل وجودًا للطبيعة في مفتتح القصيدة الجاهلية، وكذلك فإن مقدمة معلقة زهيربن أبي سلمى ومقدمة معلقة لبيد تحتويان وجودًا للطبيعة بأشكالٍ أخرى.

وقد رأى يوسف خليف أن المقدمات الطللية مرَّت في ثلاث مراحل: الأولى كانت صورة طبيعية بسيطة غير معقدة ومن أشهرها مقدمة معلقة امرئ القيس؛ أما المرحلة الثانية فكانت محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته، ولم تكن

---

(١) عادل جاسم البياتي، دراسات في الأدب الجاهلي/منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، ج١، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٥٥- ٥٦.

ثورةً على الشكل والمضمون أو تمردًا على التقاليد والمقومات الأصيلة لهذا العمل، ومثال ذلك مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى ؛ وفي المرحلة الثالثة أخذت المقدمة الطللية تتحول فيها إلى مقدمة تقليدية لأن تقاليد القصيدة العربية قد استقرَّت لها، ومثال ذلك مقدمة معلقة لبيد بن ربيعة [1].

- لقد رأى عددٌ من النقاد القدامى والمعاصرين أن الشاعر الجاهلي قصد من المقدمات الطللية/الغزلية صرف انتباه المتلقي إلى الموضوع الرئيسي باستمالته إليه عن طريق الغزل والنسيب لقرب هذا الموضوع من النفوس.

- ومنهم من رأى أن هذه المقدمات جاءت استجابة لأحاسيس الشاعر الذاتية وخواطره النفسية وتفاعله مع بيئته الصحراوية .

- ورأى قسمٌ ثالث أن هذه المقدمات إنما تعبِّر عن معاناة فنية أو تدريب لغوي أدبي يمكِّن الشاعر من الولوج إلى رحاب القصيدة بعد أن يستكمل عدته.

وتتميز المقدمة الطللية والغزلية بمخاطبة الرفيقين، وذكر أسماء الأماكن وتحديدها، والعطف بين أسماء هذه المواضع بالفاء، وإعادة ذكرها في أكثر من قصيدة للشاعر نفسه، أو لدى غيره من الشعراء، إذ إنَّ في هذه الظاهرة الأسلوبية لفتةً فنيةً نفسية، تلغي تباعد هذه الأماكن على أرض الواقع، وتجعلها قريبة ومجتمعة في نفس الشاعر، كما لا يفوتنا أنها بقدر ما تثير الأسى والشجن في نفس الشاعر، فإنها من جانب آخر تسعده بشكل أو بآخر وتثير في نفسه ذكريات جميلة و لذا ذات مقتنصة من الماضي. لقد كان اقتران الوقفة أو المقدمة الطللية بالغزل والنسيب تقليدًا أصيلاً شائعًا يكاد يأخذ طابع القداسة لدى الشعراء الجاهليين، ويعدُّ تمهيدًا لا غنى عنه للدخول في أقسام القصيدة التالية،

---

(١) انظر دراسة الدكتور يوسف خليف في: مجلة المجلة، العدد ٩٨، ص ١٦ - ٢٢، والعدد ١٠٠، ص ٣٥ - ٤٤، والعدد ١٠٤، ص ٤ - ١٥، من العام ١٩٦٥ .

فيسهل تشعُّب أغراضها، من وصف الرحلة والناقة والصيد ومظاهر الصحراء وصراع الطبيعة ومكوناتها وما يكابده من تقلبات مناخها، وصولاً للمدح وخلافه من الأغراض الشعرية.

وقد جاء الاهتمام بالمقدمة الطللية متناسبًا مع شيوعها في معظم القصائد الجاهلية؛ وما كان فيها من مزاوجة الشاعر بين الحديث عن الطلل والحبيبة من ناحية، وانحصاره بين متناقضين هما الحياة والموت من ناحية أخرى؛ فحديثه عن الأطلال ما هو إلا تعبير منه عن نفوره وخوفه الشديدين من الموت والفناء، حيث لم يكن يجد تفسيرًا لهما من حياةٍ روحيةٍ أو منهجٍ دينيٍّ، عكس حديثه عن الحبِّ والمرأة والذي فيه إحالةٌ إلى ارتباطه بالحياة ورغبته في البقاء[1]. وهكذا فإن القصائد الجاهلية لم تستهلَّ كلها بالمقدمات الطللية أو الغزلية، بل تنوعت المقدمات التي يصدر بها الشاعر قصائده .

وقد فضل القدماء بعض المطالع على أخرى لأن فيها دليلاً موفقًا وإشارة ساطعة الدلالة إلى ما ينوي الشاعر الإفاضة فيه، فكانت براعة الاستهلال مؤشرًا واضحًا على مجمل مضمون القصيدة، ولابد أن يوحي المضمون بذلك، سواء أكان فخرًا أم تهنئةً أم حزنًا أم همًّا، وكان استحسانهم لمطلع مقدمة امرئ القيس الذي يقول فيه:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

لأن صاحبه وقف فيه واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنه يطفح بالذكرى الحزينة التي ألقت بظلالها وهيمنت على امتداد المعلقة، لأنها في جملتها تقصد إلى التلذذ بذكرى الماضي الذي انقلب إلى اللوعة عليه، والمرارة والحزن على الحاضر أيضًا، لأنه لم يخلف له إلا لوعة

(١) سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ط١، ١٩٨٦، ص ٣١٩ – ٣٢٠.

الذكريات الحزينة، وهذا هو المعنى التفصيلي العام في المعلقة. ويمكن اختصار كل تفاصيلها بكلمتين «قفا نبكِ»، أو بصيغة أخرى يمكن اختصار مضامينه في العلاقة بين أمرين «التوقف والحركة»[1]. وبذلك اعتبر مطلعها أفضل المطالع على الإطلاق، لأن ما يقوله الشاعر في ثنايا قصيدته إنما هو شرح وتفصيل لما أوجزه في مطلعها، لذلك ذهب هذا المطلع مذهب الأمثال فقالوا«أشهر من قفا نبكِ» .

١ - المقدمة الطللية:

هي وقوف الشاعر على الأطلال يبكي ديار الحبيبة ويرصد ما أصابها بعد أن غادرتها الحبيبة وأهلها، فتحولت إلى أطلال مقفرة تغمرها الرمال وتسرح فيها أسراب الحيوانات الوحشية مما يستدعي صورة المحبوبة في خيال الشاعر فينتقل من الطلل إلى النسيب والغزل، ويصف محبوبته وتحسره عليها وعلى رحيلها وفراقها؛ مما يهيئه للانتقال إلى العنصر الثالث وهو وصف الصحراء ووصف رحلة محبوبته وأترابها من الظعائن، كما يصف رحلته فيها وأوصاف راحلته/ فرسه أو ناقته مبينًا جرأته ومفتخرًا بنفسه، إلى أن يخلص إلى غرضه الأساسي في القصيدة، من مدح أو فخر أو غير ذلك من الأغراض الشعرية .

٢ - المقدمة الغزلية:

وقد قسمها الدكتور يوسف خليف إلى قسمين: مقدمة غزليةً حسيَّة، ومثل لها بمقدمة معلقة الأعشى:

ودع هـريـرة إن الـركـب مـرتحـل
وهـل تطيق وداعًـا أيـهـا الـرجـلُ
غـراء فـرعـاء مـصـقـولٌ عـوارضـهـا
تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل

(١) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٢، ص ١٢ - ١٣ .

أما القسم الثاني فهو المقدمة الغزلية المعنوية/ العفيفة وقد مثل لها الدكتور خليف بتائية الشنفرى التي يقول فيها :

الا أمُّ عـمـروٍ اجـمـعـت فـاسـتـقـلـتِ
وما ودَّعـت جـيـرانَـهـا إذ تـولَّـتِ

وقـد سـبـقـتـنـا أم عـمـرو بـامـرهـا
وكـانـت بـاعـنـاق المـطـيِّ اظـلَّـتِ

بـعـيـنـيَّ مـا امـسـت فـبـاتـت فاصبحت
فـقـضَّـتْ امـورًا فـاسـتـقـلَّـتْ فـولَّـتِ[1]

١٢ - النزعات:

اتجهت بعض قصائد الشعراء الجاهليين في مقدماتها إلى نزعاتٍ معيَّنةٍ لم يكن لها صفة الشيوع، على العكس من المقدمة الطللية التي كان شيوعها واسعًا، ومن هذه المقدمات:

- المقدمة الوصفية :

وهي نوعٌ آخر من المقدمات تستبدل الطبيعة والصيد فيها بمكوِّن النسيب، وهي نزعةٌ لم تأخذ سمة الشيوع أيضًا، ومثال ذلك مقدمة لامية زهير بن أبي سلمى ومطلعها:

صحا القلب عن سلمى واقصر باطلهْ
وعُـرِّيَ افـراسُ الـصِّـبـا ورَواحـلُـه

واقـصـرتُ عـمَّـا تـعـلـمـين وسُـدِّدتْ
عـلـيَّ سـوى قـصـد الـسـبـيـل مـعـادلُـه

---

(١) الشنفرى: الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي: بيروت ٢٠٠٣، ص ٣٦ .

وقـــالَ الــعــذارى إنمـــا انــتَ عـمُّـنـا

وكــان الـشــبــابُ كـالـخـلـيط مُـزايـلـه [1]

- المقدمة المباشرة :

وهي المقدمة التي تدخل مباشرةً في هدف القصيدة وموضوعها الرئيس، فيمدح الشاعر أو يفتخر أو يرثي أو يهجو أو يتغزل أو يعتذر مباشرة دون استهلالٍ يخلص منه إلى ما يريد، وربما كان الدخول المباشر إلى الغرض هو المقدمة، وقد تكون الرحلة والراحلة أو الصراع هو المستهلُّ كما جاء في شعر الأعشى :

فــدىً لـبـنـي ذهــلِ بــنِ شـيـبــانَ نـاقـتـي

وراكـبُــهــا يـــومَ الــلــقــاءِ وقَــلَّــتِ [2]

وعلى النقيض مما قاله الأعشى في بني ذهل بن شيبان مادحًا، فإن قريط بن أُنيف قد هجاهم بدءًا من مستهلِّ قصيدته عندما نهبوا ثلاثين من إبله، مما يعدُّ دخولاً في مقدمةٍ مباشرةٍ للقصيدة حينما قال :

لــو كـنــتُ مــن مـــازنٍ لــم تـسـتـبـحْ إبِـلـي

بـنـو الـلـقـيطـةِ مـن ذهــلِ بـنِ شـيـبـانـا[3]

- المقدمة الخمرية:

تعدُّ المقدمة الخمرية من النزعات الشاذة والنادرة في الشعر الجاهلي، وهي افتتاح القصيدة بالرغبة في الخمر والنهم في الشرب كمقدمة معلقة عمرو بن كلثوم[4]، الذي كرَّس مقدمة معلقته للتعبير عن الرغبة في الخمر والشرب والنهم

---

(١) الأعلم الشنتمري: اشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط١، ج١، تخريج: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون: بيروت٢٠٠١، ص ٢٤٠ .

(٢) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ١٧٩.

(٣) أبو تمام: ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٢، ص ٢٩ .

(٤) سعد إسماعيل شلبي: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، ط١، مكتبة غريب: القاهرة، ص: ١٠١- ١٠٢.

والغزل والافتخار بذلك، ثم «يتطاول فجأة بالفخر أمام عمرو بن هند، وفي الخمر يتأنَّى ويعرض حديثه عنها من خلال فخره واعتزازه، ولعله يمهد بها لثورته وغضبه على ابن هند، فذكر الخمر في مجال الشجاعة والفروسية شائعٌ في الشعر الجاهلي»[1]، يقول عمرو بن كلثوم في مفتتح معلقته:

ألا هُبِّي بصحنك فاصبحينا
ولا تبقي خمورَ الأندرينا
مشعشعةً كأنَّ الحصَّ فيها
إذا ما الماءُ خالطها سخينا

ثمَّ يخلص بعد الفراغ من المقدمة الخمرية إلى ما يشبه شعر الحكم في سبعة أبيات منها قوله:

وإنا سوف تدركُنا المنايا
مقدرةً لنا ومقدَّرينا [2]

- مقدمة الشيب وبكاء الشباب:

كثرت في شعر عمرو بن قميئة، الذي عدَّه الدارسون القدماء أول من سار على هذا المنوال متمردًا على المقدمة الطللية، ومن ذلك قوله :

يا لهفَ نفسي على الشباب ولم
افقد به إذ فقدتُه أَمَما
قد كنتُ في ميعةٍ أَسَرُّ بها
أمنعُ ضيمي وأُهبِطُ العُصَما [3]

كذلك (بائية) سلامة بن جندل ومطلعها:

---

(١) سعد إسماعيل شلبي: المرجع السابق، ص ٣٦-٣٩.

(٢) انظر معلقة عمرو بن كلثوم في: التبريزي، الأنباري، الزوزني، مصادر سابقة.

(٣) ديوان عمرو بن قميئة، مصدر سابق، ص ٤٠ .

أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب

اودى وذلك شأوٌ غيرُ مطلوب

ولّى حثيثًا وهذا الشيبُ يطلبُهُ

لو كان يدركُهُ ركضُ اليعاقيب [1]

- مقدمة الطيف:

ومثالها قصيدة بشامة بن الغدير اللامية ومطلعها :

هَجَرتْ أُمامةُ هجرًا طويلا

وحمَّلَكَ النَّأيُ عبئًا ثقيلا

وحُمِّلْتَ منها على نأيها

خيالاً يوافي ونَيْلاً قليلا [2]

والقصيدة القافية لتأبط شرًّا ومطلعها :

يا عيد ما لكَ من شوق وإيراقِ

ومرِّ طيفٍ على الأهوال طرّاقِ [3]

- مقدمة الحزن والهموم وشكوى الزمان:

ومنها قول النابغة الذبياني:

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ

وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب [4]

وقوله:

أتاني أبيتَ اللعنَ أنَّك لُمتني

وتلك التي أهتمُّ منها وأنصَبُ

---

(١) ديوان سلامة بن جندل، مصدر سابق، ص ١١ .

(٢) المفضليات: مصدر سابق، ص ٤٤ .

(٣) تأبط شرًا: الديوان، ط١، إعداد وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية: بيروت ١٩٩٣، ص ٤٨ .

(٤) النابغة الذبياني: الديوان، ط٣، سلسلة ذخائر العرب رقم ٥٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٤٠

فبتُّ كان العادياتِ فرشنني
هراسًا به يُعلَى فراشي ويُقشَبُ [1]

وقوله:

كتمتُكَ ليلاً بالجَمومَيْنِ ساهرا
وهمَّيْنِ همًّا مستكنًّا وظاهرا
احاديثَ نفسٍ تشتكي ما يَريبُها
ووِرْدَ همومٍ لم يجِدْنَ مصادرا [2]

- مقدمة الحكمة والوعظ :

ومثالها ما جاء في شعر لبيد بن ربيعة من قصيدة يقول في مطلعها:

بَلينا وما تبلى النُّجومُ الطَّوالعُ
وتبقى الجبالُ بعدَنا والمصانعُ [3]

وكقول أمية بن أبي الصلت:

ألا كلُّ شيءٍ هالك غيرَ ربِّنا
ولله ميراث الذي كان فانيا
وليٌّ له من دون كل ولايةٍ
إذا شاءَ لم يُفسوا جميعًا مواليا [4]

وقوله:

حيًّا وميْتًا لا ابا لك إنما
طول الحياة كزادِ غادٍ ينفدُ [5]

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧ .

(٣) ديوان لبيد بن ربيعة، مصدر سابق، ص ١٦٨ .

(٤) أمية بن أبي الصلت: الديوان، ط١، جمعه وحققه وشرحه: سجيع الجبيلي، دار صادر: بيروت ١٩٩٨، ص ١٥٠ .

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩ .

- مقدمة العذل واللحى واللوم :

وقد رأينا مثل هذه المقدمات في الفصل الثاني من هذه الرسالة فصل «المشهد الإنساني للمرأة في الشعر الجاهلي»، من خلال المرأة العاذلة في قصيدة تميم بن أبيٍّ بن مقبل ومطلعها :

يا حُرَّ امسيت شيخًا قد وهَى بصري
والتاثَ ما دونَ يومِ الوعدِ من عُمُري
يا حرَّ من يعتذرْ من انْ يُلِمَّ به
ريبُ الزمانِ فإني غيرُ معتذرِ
يا حرَّ امسى سوادُ الراسِ خالَطَهُ
شيبُ القذالِ اختلاطَ الصَّفوِ بالكدَرِ
يا حرَّ امست تليّاتُ الصِّبا ذهبتْ
فلستُ منها على عينٍ ولا أثر
كان الشبابُ، لحاجاتٍ وكنَّ له
فقد فرغتُ إلى حاجاتيَ الأُخَر (1)

وكذلك رأينا مثل هذه المقدمة في شعر حاتم الطائي :

وعاذلةٍ هبتْ بليلٍ تلومني
وقد غاب عيوق الثريا فعرَّدا
تلوم على إعطائيَ المالَ ضِلةً
إذا ضنَّ بالمال البخيل وصرَّدا
تقول: ألا امسكْ عليك، فإنني
أرى المال عند الممسكين معبَّدا
ذريني وحالي، إنَّ مالكَ وافرٌ،
وكلُّ امرئٍ جارٍ على ما تعوَّدا (2)

---

(1) تميم بن أبيّ بن مقبل: الديوان، تحقيق: عزة حسن دار الشرق العربي بيروت و حلب ١٩٩٥، ص ٦٩ .
(2) ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٧ - ٧٨ .

ورأيناها أيضًا في قصيدة المنخل اليشكري:

إنْ كـنـت عـاذلـتـي فـسـيـري
نـحـوَ الـعـراقِ ولا تحـوري
لا تـسـألـي عـن جُـلٍّ مـا
لـي وانـظـري كـرَمـي وخـيـري[1]

وعمومًا فإن المقدمة الطللية هي أعرق مقدمة أو استهلال أو افتتاحية شعرية في تاريخ بناء القصيدة العربية، ويلازمها الغزل ويشاركها في عراقته على طول تاريخه أيضًا، وما سوى ذلك من المقدمات إنما هو خروج وانزياح عن هذا الأصل وتجديد للصيغ القديمة.

- مقدمة الفروسية

ومثال ذلك (رائية) حاتم في مخاطبة زوجته ماوية ومطلعها:

أمـاويَّ إنَّ المـال غـادٍ ورائـحُ
ويـبـقـى مـن المـال الأحـاديـثُ والـذكـرُ
أمـاويَّ، إنِّـي لا أقـولُ لـسـائـلٍ
إذا جـاءَ يـومًـا: حـلَّ فـي مـالِـنـا نَـزْرُ[2]

ورائية عروة بن الورد في مخاطبة زوجه أم حسان ومطلعها:

اقـلـي عـلـيَّ الـلـومَ يـا بـنـتَ مـنـذرِ
ونامي وإن لم تشتهي النومَ فاسهري[3]

---

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ١٥١ .

(٢) ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٦٤ .

(٣) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العبسي، ط١، تحقيق: محمد فؤاد نعناع، مكتبة دار العروبة، الكويت، ومكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤١ .

١٣ - آراء القدماء في مقدمات القصائد الجاهلية:

يشترط ابن رشيق القيرواني في المقدمة أن تكون سهلة المأخذ متصفة بالقوة والجزالة، ويستحسن التخفف في قصيدة المدح لا لسبب فني، بل رغبة في إرضاء الممدوح وعدم صكّ سمعه وتجنب ملله، ويرى بأن طول المقدمة أقرب ما يكون إلى تحقيق الفنية، كما يشترط في المطلع أن يكون مشيرًا إلى الغرض إشارة مقتضبة سريعة، ويمسّه لمسة خفيفة لأن الشعر قفل أوله مفاتيحه، فإذا انفتح أوله يكون الشاعر قد وضع رجله في الركاب وانفتح له ما كان مغلقًا[١].

ولعل معلقة الحارث بن حلزة اليشكري، اعتمادًا على ما جاء به حازم القرطاجني، قد حازت قصب السبق في هذا المضمار، بالنظر لتسلسل المواضع فيها وتماسك أبياتها وانسجامها، ولذلك عدت أجود الشعر ابتداءً، والشيء نفسه ينطبق على مطلع معلقة امرئ القيس .

وإجمالاً فإن المقدمة الاستهلالية، في أيِّ غرضٍ كانت، ينبغي أن تكون اللمحة الدالة على مضمون القصيدة، والشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة للمتلقي ويكون لها تكثيفها الخاص في «استدرار العاطفة واستجلاب الاهتمام أو تحفيز الأذهان للإنصات والمتابعة على الاستمرار والتدرج حتى ينتهي الشاعر إلى مراده »[٢].

حين تناول النقاد مقدمة القصيدة العربية بالتحليل، نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استوحوا منها أسسهم وبنوا عليها أصولهم، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها، وأبرز من تناول الظاهرة بالتحليل والتفسير :

---

(١) ابن رشيق القيرواني «العمدة في محاسن الشعر والأدب» الجزء الأول ص ٢١٨.

(٢) سعيد الأيوبي: المرجع السابق، ص ٢٢٤ – ٢٢٧.

- ابن قتيبة الذي يقول «وسمعت بعض أهل الأدب، يذكر أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكلأ وتتبُّعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدَّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا به بسبب وضاربًا فيه بسهم حلالٍ أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقَّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسُرَى الليل وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبة حقَّ الرجاء وذمامة التأميل، وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزَّه للسماح وفضَّله على الأشباه وصغَّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيُمِلَّ السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1] .

إن الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها هذا النص تتلخص في أنه «لا مندوحة من المقدمة الشعرية التي تتألف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة والراحلة وما إلى ذلك، وهو يكشف عن سبب المقدمة وأهميتها فالأطلال لذكر أهلها الظاعنين، والغزل لاستمالة القلوب واستدعاء إصغاء الأسماع»[2] .

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط ٦، قدم له:الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: الشيخ محمد عبدالمنعم العريان، دار إحياء العلوم: بيروت ١٩٩٧، ص ٣١.

(٢) ٨٦٦ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢١٢ - ٢١٣ .

إن محاولة ابن قتيبة تعدُّ من بين أولى المحاولات التي تعرَّضت لقضية المقدمات بالتفسير والتحليل فهو يرى أن شعراء الجاهلية، قد عمدوا إلى نظم قصائدهم بطريقة محددة، حيث بدءوا بذكر الديار المهجورة والأطلال الدارسة، وانتهوا بمدح ممدوح ... ومما لا شك فيه أن ابن قتيبة كان على وعي نقدي تام بماهية هذه المقدمات من جهة كونها تشكل صلة وصل ناجعة للربط بين الشاعر والسامع، ومن جهة كونها نابعة أيضًا من خلال ما يشتركانه من أعراف وتقاليد فنية وما إلى ذلك، أي أن هذه المقدمات تأخذ طابعًا جماعيًّا صفته الاشتراك من جهة الإحساس بها على الرغم من ما يظهر من طبيعتها الخصوصية بالنسبة للشاعر، ومن جهة أخرى تأخذ شكلاً موضوعيًا، وذلك أن الشاعر يقدمها مبنية على ركيزتين أساسيتين هما الإثارة والإقناع القادمين من صورتهما الإبداعية والفنية. وينتهي ابن قتيبة إلى أن المقدمة تصبح موازيًا شعوريًا لنزوع الشاعر والمتلقي معًا إلى التماس ضرب من التقاليد والعادات المشتركة، فهي إذًا تقليد فني يصل الشاعر بموروثه من ناحية، وبذوق الجماعة من ناحية أخرى، وهكذا لم يعد قائمًا ما قيل من تناقض بين ذاتية المقدمة وموضوعيتها، ومن هذا المنظور كان تفسير ابن قتيبة للمقدمة.

أما ابن رشيق القيرواني فإنه لم يضف شيئًا إلى ما قدمه ابن قتيبة، وإنما سلك مسلكه ويكاد يردد نفس عبارته، فهو أيضًا يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن مقدمة الأطلال أو مقدمة الغزل، بل يعتبره شرطًا قسريًا حين يعيب على الشعراء هجومهم على الغرض مكافحة وتناولهم إياه مصافحة ولا يبسطون في كلامهم للنسيب، فملخص منظوره للظاهرة يتمحور حول تصنيفه لمجموعة من قصائد الشعراء ضمن دائرة القصائد الناقصة، كما هو الحال بالنسبة للخطب البتراء، فيقول «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج لما بعده»[1] .

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة ج ١ ص ٢٢٥ .

ومنهم من يذهب إلى أن مقدمة القصيدة كانت أمرًا طبيعيًا عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي، من خلالها يعبر الشاعر عن ذاتيته وغرضه الشخصي من القصيدة قبل أن يصل إلى القسم الموالي منها.

١٤ - آراء المحدثين في مقدمات القصائد الجاهلية:

لقي رأي ابن قتيبة معارضة كبيرة وطعنًا شديدًا غير مسبوق من النقاد والباحثين، فدعم رأيه قوم وأنكره قوم آخرون، ومن بين أبرز المعارضين له، الدكتور عز الدين إسماعيل الذي رأى بأن تفسير ابن قتيبة تفسيرٌ غير صحيح أو غير كافٍ على الأقل ويشوبه غموض وقصور كبير مصدرهما اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقي، في حين أنه يشكل القسم الذي يكون فيه الشاعر في حالة ارتداد إلى نفسه وخلوةٍ بها، ويرى بأن إتيان الشاعر بالنسيب في قصيدته لم يكن إلا تعبيرًا منه عن موقفه من الحياة والكون، وينحصر تعريفه له في جمعه لمكونين أساسيين أحدهما يذكر بالفناء والزوال وهو الأطلال، والثاني يحيل على الحياة وهو الحبيبة، فهو إذًا صراعٌ بين حب الحياة وغريزة الموت. فعز الدين إسماعيل يرى في مقدمة النسيب تعبيرًا عن الصراع بين عنصري الحياة الموت، الحياة التي يطمح إليها الشاعر ويرغب في تحقيقها في المستقبل، والموت الذي يطارده ويلاحقه أينما حل وارتحل[1].

ويخلص إلى القول بأن مقدمة القصيدة الجاهليّة كانت بمثابة المجال الذي يعبر فيه الشاعر عن إحساسه بتلك العناصر الكونية وموقفه منها، وأنه قد جمع في قطعة النسيب بين مكوني الحياة والموت، واجتماعهما وارتباط أحدهما بالآخر تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض، سواء في عالمه الخارجي أو الباطني، وهو تناقض وجودي واقعي يتجسد في واقع الحياة كما يتجسد في كيان الإنسان الحي،

(١) سعيد الأيوبي: المرجع السابق ص ٣٢٣.

وهذا ما يفسر للناقد أن مقدمة القصيدة لم تكن إلا تعبيرًا عن أزمة الإنسان الجاهلي وعن موقفه من الكون وخوفه من المجهول.

أما سهير القلماوي فقد اعتمدت على الشعر الجاهلي وغيره في تفسير الظاهرة وتحليلها، وقد افترضت فيه ما قد يتراءى لكثيرٍ منا في الوقت الحاضر بعد تفكيرٍ عميقٍ في الحياة والوجود، فقد فسرت وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال بأنها تعبير عن الوجود الإنساني ومصيره في هذه الحياة، وأنها أكثر من بكاء على حبيبة وسعادة انقضت، إنها صرخةٌ متمردةٌ يائسةٌ أمام حقيقة الموت والفناء، لأن الشاعر الجاهلي «لم يكن يؤمن بإلهٍ ولا جنةٍ ولا ثواب، فقد أحس حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساسًا يختلف عن إحساسنا نحن اليوم، بل يختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا»[1].

ونظر حسين عطوان إلى المقدمات نظرة ابن رشيق، من جهة كونها تقليدًا فنيًّا وعملاً متوارثًا، غير أنه يعتبر هذا النوع من التقليد لا يأتي إلا من شاعرٍ ماهرٍ حاذقٍ في أغراضٍ مناسبة يقول: «فالشاعر إذا كان جافي النفس غليظ القلب، عسير الطبع، كان ذلك سببًا في إيجازه في مقدماته وفي خروجه على التقليد في قصائده... أما إذا كان مرهف الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع، وكان يخوض في الموضوعات التقليدية التي تماثلت أشكالها وتكاملت خصائصها... كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى المحافظة على المقدمات» [2] .

وقد رأى يوسف خليف أن جلَّ المقدمات بنيت على طريقة واحدة، إذ إنها كانت مجرد عملٍ تقليديٍّ متوارث، خاصةً عند شعراء المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي، الذي استقرت فيه إلى حدٍّ كبير تقاليد القصيدة القديمة واتضحت

---

(١) سهير القلماوي: تراثنا القديم في أضواء حديثة، مجلة الكاتب المصري، العدد ٢ ، مايو ١٩٦١.

(٢) حسين عطوان: مقدمة القصيدة في العصر الأموي، ط٢، دار الجيل: بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٠٥-٢٠٦.

معالمها بشكل لافت للنظر، وملخص رأيه في الظاهرة يتمثل في اعتباره أن مقدمات القصائد تتدرج في إطار التعبير عن ذوات أصحابها، وأنها تعبيرٌ صادقٌ أمينٌ عن المراحل التي مرَّ بها الشاعر طوال حياته، وكل المقدمات كيفما كان نوعها تعدُّ جزءًا من مغامرات الشاعر وحياته التي كان يملأ بها فراغه[1] .

وكان المستشرق الألماني فالتر براونه من بين المعارضين، فبنى رأيه على تسفيه ودحض ما جاء به ابن قتيبة، ورأى أنه غريب لا يحتمل، وبعيد كل البعد عن الشعراء الجاهليين، وعمومًا فإنه يرى أن ما يشغل الإنسان ويفسد عليه راحته طيلة تاريخه هو الخوف من الفناء والتناهي، وباختصار فإنه يرى بأن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الإنسان في علاقته مع الوجود والواقع. وملخص رأي براونة أن الشاعر الجاهلي يقف أحيانًا موقفًا ميتافيزيقيًّا في هذا الكون، متأملاً جزئياته وفاحصًا إياها، ويهوله مصيره ويشغل باله على الدوام، فهو لا يعلم عنه شيئًا ولا يدري ما نوع الحياة التي تنتظره بعد الموت، والسبب في ذلك راجع إلى أن حياته لم تكن تسترشد بدين سماوي يرشده ويطمئنه، وإنما كانت حياته الدينية أغلبها وثنية سمتها الغموض والضبابية، ولهذا فقد كان الموت مصدر قلقه، لا لأنه يخاف الموت في حد ذاته، ولكنه كان يرعبه ما بعد الموت.

١٥ - نماذج تحليلية: تحليل نصوص المقدمات الطللية في المعلقات العشر.

وسنعرض في ما يأتي المقدمات الطللية للمعلقات الجاهلية العشر كنماذج للمشهد الطللي، وقد اعتمدنا في اختيار نصوصها على كتب المعلقات كالتبريزي والزوزني والأنباري وعلى دواوين شعراء المعلقات، وأفدت من دراسة الدكتور صلاح رزق القيمة «المعلقات العشر – دراسة في التشكيل والتأويل» وطريقة ترتيب أبيات المقدمات الطللية فيها .

---

(١) سعيد الأيوبي، المرجع السابق، ص ٣٣٦.

أولاً – مقدمة معلقة امرئ القيس: بكاء حبيبة أم بكاء مُلْكٍ ضائع؟

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقط اللوى بين الدخول فحَوْمَلِ
فتوضحَ فالمقراةَ لم يعفُ رسمُها
لِما نَسَجتها من جنوبٍ وشمال
رُخاءٌ تَسُحُّ الريحُ في جَنَباتِها
كساها الصَّبا سَحْقَ المُلاءِ المذَيَّلِ
ترى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها
وقيعانِها كأنه حَبُّ فلفلِ
كأني غداةَ البَيْنِ يومَ تحمَّلوا
لدى سَمُرات الحيِّ ناقِفُ حنظلِ
وقوفًا بها صحبي عليَّ مَطِيَّهمْ
يقولون لا تهلك أسىً وتَجَمَّلِ
فدَعْ عنكَ شيئًا قد مضى لسبيلِهِ
ولكن على ما غالَكَ اليومَ اقبلِ
وقفتُ بها حتى إذا ما ترددتْ
عَمايَةُ محزونٍ بشوقٍ مُوكَلِ
وإنَّ شفائي عَبْرَةٌ إنْ سَفَحْتُها
وهل عندَ رسمٍ دارسٍ من معوَّلِ
كدأبِكَ من أمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَها
وجارتِها أمِّ الرَّباب بمأسلِ
إذا قامتا تضَوَّعَ المسكُ منهما
نسيمَ الصَّبا جاءتْ بريَّا القرنفلِ
ففاضتْ دُموعُ العينِ منِّي صَبابَةً
على النَّحرِ حتى بَلَّ دمعي مِحْمَلي[1]

---

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس مصدر سابق، ص ١٤٣ وما بعدها .

بدأ امرؤ القيس معلقته بجملة (قفا نبك) الفعلية الإنشائية، والتي أشاعت في النفس إحساسًا مروِّعًا بالحزن الشديد، ذلك الحزن الذي يبدو للمتلقي غير واضح الأسباب للوهلة الأولى، ولا علة له، فكانت (قفا نبك) بمثابة الصدمة المفزعة حين شحنت في القلب كل معاني الذهول بعدما سلبت من النفس كلَّ سكونها وبهجتها، وقد تناسخ الذهول شيئًا فشيئًا، وأخذت النفس في تهاديها لما تحددت غاية الوقوف، (ذكرى حبيب)، ونرى كيف أن الشاعر قد أضاف كلمة ذكرى إلى حبيبٍ مع الإفراد والتنكير والتذكير، وهذا على خلاف عادة الشعراء، فهو مع شهرته وحرصه على الافتخار بذكر محبوباته كـ «أم الحويرث» و«أمِّ الرباب» و«فاطم» و«عنيزة» وغيرهن، يبكي حبيبًا مجهولاً لم يذكر اسمه في البداية لمعرفة علة بكائه منذ المطلع كما هو الحال بالنسبة لزهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني وغيرهما، وإن ذكر في ما يأتي من المعلقة بعضًا من هؤلاء المحبوبات اللاتي دفعن به للبكاء في المجهول، فلم يعلم من أمره غير ذكراه الباكية، لأن حقيقة الأمر أنه لا يبكي حبيبة بعينها، فليس عنده محبوبة تدعو ذكراها لبكائه على الرغم من أن له عدة صويحبات لم يستقر هواه عند واحدة منهن أو تستهويه إمرأة بعينها، من هنا يمكن فهم معنى تنكيره المطلق للحبيب والذكرى[1].

ونقصد بالحبيب هنا والد الشاعر، وهو الملك حجر بن الحارث بن عمرو ملك بني أسد، فهو الأب الفقيد والملك القتيل والمجد الضائع، والسبب في ذلك أن هناك رمزًا يستدعي بكاءه ونواحه ودلالةً يقصد معناها: إنها ذكرى مُلك أبيه، فقد كان ذلك الحبيب/ الملِك، والأمل المستقر في وجدانه/ المُلْك، ملاصقًا لشغاف قلبه، وممازجًا لدمه، وهو الأمر الذي جعل الشاعر لا يسمي الحبيب مباشرةً، لأن العاطفة العظيمة لا تُباشر... ولذلك لم يكن الشاعر يصرح باسم الحبيب ويطويه في نفسه عندما يكون متعلقًا بذكرى مُلك أبيه، لأن حب المُلك والسلطة لديه يتفوق

(١) صلاح رزق: المعلقات العشر، ج١، ص ١٦٦ وما بعدها .

على كل حبٍّ ومحبوبٍ آخر، وإنما صرح برمزيته حين بكى المنزل الذي كان يسكنه أبوه ويقيم فيه، وذلك المنزل وغيره من منازل أبيه شكلت رمز الملك الذي كان يحلم بأن يكون تحت سيطرته في يومٍ ما، ولذلك فإن بكاءه نابع من ضياع هذا الملك وفقدانه. ولكن الشاعر يذكر اسم محبوباته من النساء عندما يتعلق الأمر بما لقيه من متعة حسية أو معنوية.

يقول الدكتور مصطفى ناصف «أريد أن أزعم أن (قفا نبك) دعاءً يتجاوز الأحبة والمنازل. لقد تصورنا هذين اللفظين في ضوء سياقٍ يسير صغير. ولم نكن نفطن إلى قدرتهما على أن يرتفعا على هذا السياق. لقد جعلنا دعاء امرئ القيس مرهونًا بشيء غاية في اليسر والسذاجة، ولم نكن نفطن إلى أن هذه الصيحة أعمق من أن تنحصر في مجال واحد. أكبر الظن أن كلا اللفظين وجهان لعملة واحدة. هذا ما يوحي به هذا السياق الصغير إن نحن أعطينا له حقه من الفاعلية. أكبر الظن أن امرأ القيس قد نبهنا إلى أن من الممكن أن نفترض وجوهًا مختلفة من العلاقة بين التوقف والحركة، وأن نفترضهما متضادين، ، وأن نفترضهما متوازيين، وأن نفترض لأحدهما سلطة على أن نتركهما معًا يتفاعلان»[1] .

لقد كانت رواية الأصفهاني في الأغاني مخالفةً لكلِّ الروايات التي قالت أن امرأ القيس لم يكن حاضرًا مصرع أبيه الملك حجر بن الحارث على يد بني أسد، وتقول رواية الأغاني إنه كان حاضرًا وفرَّ من المعركة، «وانهزمت كندة وفيهم امرؤالقيس، فهرب على فرسٍ له شقراء وأعجزهم، وأسروا من أهل بيته رجالاً وقتلوا وملأوا أيديهم من الغنائم، وأخذوا جواري (الملك حجر) ونساءه، وما كان معه من شيءٍ فاقتسموه بينهم»[2] .

كانت هذه الحادثة الرهيبة للملك حجر وبيته وقومه، بداية الحياة الجدية لابنه الشاعر امرئ القيس، فانصرف إلى قتال خصومه منكفئًا عن حياة اللهو

(١) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٢، ص ١٢ – ١٣ .

(٢) أبوالفرج الأصفهاني: الأغاني، مج٥، ج٩، ص ٦٠ .

والنزوات والمغامرات، وأصرَّ إصرارًا قويًا على مقاتلة بني أسد والثأر لأبيه، فحرَّض الأحلاف وجمَّعها وأوقع بهم أكثر من مرة، ولم يكتف بذلك بل سعى للوصول إلى قيصر الروم في القسطنطينية للاستعانة به على خصومه، وأغلب الظنِّ أنه كتب معلَّقته إثر مقتل أبيه وربما كان ذلك على دفعات وأقسام ومشاهد مختلفة بينها فواصل زمنية تقصر أو تطول، كمشهد الفرس/الحصان ومشهد الليل/النجوم / الهموم/موج البحر، ومشهد البرق/ المطر/ السيل، وبالتأكيد كان المشهد الطللي أول هذه المشاهد نظمًا كما يقتضي نظام بناء القصيدة الجاهلية؛ ومن هذا المشهد تمَّ تفريع أغراض المعلقة ومشاهدها الأخرى .

ومما يثير الانتباه أنَّ عدد الأفعال التي ورد ذكرها في المقدمة الطللية في أبياتها الاثني عشر هو: ثلاثةٌ وعشرون فعلاً وهي: «قفا، نبك، لم يعف، نسجتها، ترى، تحملوا يقولون، لا تهلك، تجمل، دع، مضى، غالك، أقبل، وقفت، ترددت، سفحتها، قامتا، تضوَّع، جاءت، ففاضت، بلَّ » بينما كان عدد الأفعال في مغامراته العاطفية تسعةً وستين فعلاً، أي ان نسبة الأفعال في المقدمة الطللية هي تمامًا ثلث الأفعال في المغامرات العاطفية. فهل كانت طبيعة امرئ القيس اللاهية العابثة تتغلَّب – حتى في ساعات المحن والمصاعب –، على الطبيعة التي يُفترض في من يتعرض لتلك المآسي أن يتزيَّاها ويكون حديثه وفعله وتصرفاته منسجمةً معها وخاضعة لها، وهل كونه تربَّى كابن ملكٍ حفرت في وجدانه طبيعةً تستجيب للملاهي والمغريات بأنواعها خاصةً اللهو والمغامرات مع النساء لدرجة أنه كان يخاطر حتى بسلامته الشخصية في تلك المغامرات، إن الإجابة الأقرب للصحة تفترض أنه بدأ التحضير لنظم معلقته مبكِّرًا أي قبل مصرع أبيه الملك، وكان الشاعر الأمير آنذاك حرًّا من الثأر وهمومه ومشكلات التحضير له، ولم يكن أمامه من (مهام رسمية)، بل إن الحياة كانت متاحة أمامه لممارسة اللذات الأبيقورية الثلاث[1] ليصرف بها أيام

(١) الأبيقورية مذهب فلسفي انشاه الفيلسوف اليوناني ابيقور (٣٤١ – ٢٧٠ ق.م.) ويرى ان الفلسفة تحرر الناس

الشباب وهي: الزمن الحاضر والحب (النساء) والخمرة، وكان باب كلٍّ ذلك مفتوحًا له على مصراعيه، ولذلك نعتقد أن المشاهد الغرامية العابثة في المعلقة كانت أبياتها قد نظمت قبل كارثة مصرع أبيه الملك، ثمَّ أضيفت إليها المشاهد الأخرى حسب مقتضى الأحوال التي مرَّ بها الشاعر في ما بعد، والظاهر في المعلقة أن الشاعر كان لا يبدي أدنى اعتبارٍ للإحساس بالزمن من حوله في الأجزاء الخاصة بمغامراته النسائية، في حين كان على النقيض من ذلك في المشاهد التي ربما تلت مصرع أبيه، ومشهد طول الليل الذي يشبه موج البحر والذي شدَّت نجومه بأمراس كتانٍ إلى صمٍّ جندل لشدَّة بطئها خير دليلٍ على ذلك.

إن الإحساس بالزمن يمثل بعدًا ذاتيًّا فرديًّا لدى الإنسان، غير أنَّ الشاعر يختلف في الدرجة أحيانًا، وفي النوع أحيانًا أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماضٍ إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أنَّ الزمن يتحول إلى بعدٍ ذاتيٍّ يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد. ولسنا في سياق الحديث عن تجليات «الزمن» في إطار دلالته النحوية التي يدل عليها «الفعل» لأنَّ صيغة الفعل الماضي لا تعني دائمًا أنَّ الحدث قد تم في الماضي، كما أنَّ استخدام الفعل المضارع لا يعني أنَّ الحدث قد تم في الحاضر، أو أنه سيحدث في المستقبل. إنَّ حديثنا عن الزمن، إنما هو حديث عن مدى إحساس الشاعر به، وتحوله من بعدٍ خارجيٍّ إلى بعدٍ ذاتيٍّ داخل الإنسان. وأول ما يبده المتلقي بإحساس الشاعر العربي الجاهلي بالزمن هو وقوفه على الأطلال، إذ يمثل الطلل مثيرًا حاضرًا معبرًا عن زمن ماضٍ، فوقوف امرئ القيس

من الخوف وتهديهم إلى السعادة، ولما كانت اللذة هي أعظم خير فليس المقصود بذلك لذات الرجل الفاجر الداعر أو الملذات التي تقع في مجال المنفعة الحسية وإنما هي تحرير الجسم من الألم والروح من الانزعاج. انظر: راشد عيسى: وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: الكويت ٢٠١١، ص ٧٨ .

في الحاضر على الطلل يدلُّ على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته، أو حبيباته، ومما يثير الانتباه أنَّ الشاعر يذرف دموعه عند طللٍ مجدبٍ يخلو من كل مظهرٍ من مظاهر الحياة، نباتيةً كانت أو حيوانية، وحتى قيعانه تخلو من المياه، إذًا هناك طللٌ مجدبٌ وشاعرٌ يبكي، ورفاقٌ يواسون أو يعذلون.

لقد تعدَّدت الأماكن التي جاء بها الشاعر في مقدمته الطللية: «سقط اللوى»، «الدخول»، «حومل» و«توضح» و«المقراة»، وهي على كثرتها وغزارتها تنطق بكثير من المعاني النفسية، وتعلل سبب بكائه عليها وعلى أبيه، فهو لم يأت بها جزافًا واعتباطًا بل قصد بها التدليل والتفسير والتعليل والتطويل، فمُلك أبيه الذي كان من المنتظر أن يتسنم سدَّة الحكم فيه، يمتدُّ عبر هذه الأماكن، وهي أماكن تتسم بالجفاف، ولذلك هيمنت عليها المسحة الطللية... والعلة التي سببت هذا الجفاف - في نفسه على الأقل - هي أن هذه الأماكن كانت إلى عهدٍ قريبٍ تابعةً لسيطرة أبيه الملك حجر بن الحارث، لذلك هو يبكي هذا الملك الضائع، والأمل المفقود والذي كان يطمح لوراثته ويصبو لعزته، فتكون بذلك تلك الأماكن العديدة تحت يده عندما يرث عن أبيه هذه السيادة ذات يوم .

لقد كان مقتل أبيه يوحي بمقتل كلِّ شيءٍ في نفسه... فقد قتل الملك والحكم والأمل، وقتلت معه الصبابة والغواية والهوى بين هذه الأماكن على امتداد مقدمته، لأنها صورة كلِّ نفسٍ تبني آمالها على كلِّ شيءٍ، ثمَّ تنهار آمالها وتتهدم أحلامها فجاةً بدون مقدماتٍ وبلا اختيار.

وقد كانت لهذه الأمكنة وظيفة خفية لا تتضح من خلال التجربة النفسية للشاعر، وذلك أنها جزء من معاناة الشاعر وواقعه الأليم ومن حلمه وأمله، ولها كذلك علة ووظيفة تمهيدية لنقل تجربتها وبسط مشاعرها عليها، فلا يمكن أن توجد الأحداث مجردة من أمكنتها، كما لا يمكن أن تجرد الأمكنة من أحداثها

وأزماتها. فلو نظرنا لصدر البيت الأول/ مطلع المعلقة لرأينا الشاعر يطلب الوقوف بغرض البكاء، ولا يتجاوز عجز البيت نفسه حتى يحدد بقدرٍ معقولٍ أماكن ذلك الحبيب، مبتدئًا بـ «سقط اللوى»، فهل كان عقله الباطن يومئ إلى السقطة والعثرة وسقوط لواء أبيه وزوال ملكه (سقط اللوى)، ويكون المكان الثاني (الدخول) ممرًّا للولوج والدخول واجتياز المحنة بشكلٍ مبدئي، ولكن المكان الذي يحمل اسم (حومل) يفتح احتمالات التحول ونفي المباشرة والاستقامة، أما «توضح» في أول البيت الثاني فترمز إلى الوضوح والجلاء، سرعان ما يتبعه غدير«المقراة» بمائه [1]، أو نحن أمام لفظٍ يعني التدقيق والتمحيص والتحرِّي، فإذا وصلنا إلى عبارة (لم يعفُ رسمها) حرنا في معرفة رسم من؟ هل يعود على الدار أم على (ذكرى حبيب)، فإذا رجح لدينا أن الرسم الذي لم يعفُ عائدٌ على (ذكرى حبيب) كان معنى ذلك دوام الأمل في صدر الشاعر، برغم تعاقب العنصر الزمني على آثار هذه الذكرى/ الأمل، وعدم انمحائه من تأثيرات الرياح، فإذا هالت رياح الجنوب عليها الرمال، جاءت رياح الشمال المضادة فكشفت الآثار مرةً أخرى وألغت فعل ريح الجنوب وبقي الطلل/ الآثار مكشوفة وغير تامة المحو .

ولم يورد الشرَّاح البيت الثالث ولم يشرحوه، وهو يتصل بوصف الريح وخاصةً ريح الصَّبا التي كانت تسحُّ في المكان وتهبُّ فيه وتتغلغل في جنباته باتجاهاتٍ مختلفةٍ وكأنها تنسج من خلال مرِّها فيه ملاءً فضفاضًا ذا ذيولٍ تجرِّرها وراءها. إن الشاعر يودُّ القول: إن الأمل (الريح الرخاء، الصَّبا) ينسج على جنبات هذه الديار طبقةً رقيقةً كرقة الكساء المذيَّل، لا تلبث أن تكشفها الريح/الصَّبا مرةً أخرى، ونلاحظ دقة اختيارألفاظ الأمل في هذا البيت والبيت الذي يليه، وكان الشاعر يستبق زفرات يوم رحيل الأحباب، ومن ألفاظ الأمل تلك: رخاءً، الريح (ولم يقل الرياح لأنها زعزعٌ)، كساها الصبا، سحق (نعومة ورقة)، الملاء المذيَّل أي الكساء

(١) انظر: الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٢٠ .

الناعم الفضفاض (السعة) ذو الذيول، بعر الصيران وحبٌّ فلفل كدليلين على وجود الحياتين الحيوانية والنباتية .

لقد رأى الشاعر في أرض الأطلال حياةً آنيةً ومستقبليَّةً من خلال رؤيته بعر الغزلان البيض (الآرام) في ساحاتها وقيعانها الخالية من السكان، لقد كان بعرًا يشبه بذور الفلفل، إن وجود البذور في تلك الأطلال لا يعني إلا شيئًا واحدًا وهو إعادة استنبات الحياة فيها. لقد نسب الشاعر البعر للآرام وهي الغزلان البيض الإناث، في إشارةٍ إلى محبوبته المرأة التي غادرت المكان (يوم تحمَّلوا)، وإلى ما تمثله من دورٍ أصيلٍ في المحافظة على النوع من خلال الخصب والنماء.

ثمَّ يسترجع الشاعر كيفية وقوفه على تلك الأطلال في لحظةٍ زمنيةٍ معينةٍ ومحدَّدةٍ وهي (غداة البين يوم تحمَّلوا) ويحدِّد المكان بأن وقوفه كان (لدى سمرات الحيّ)، ويحدِّد هيئته لحظة ذاك بـ (ناقف حنظل)، ذاك الرجل الذي يشق ثمرة الحنظل المرة فتدمع عيناه من شدة تلك المرارة، لقد ذكر الشاعر سمرات الحي، تلك الأشجار الصحراوية المعمرة التي تسمى أم غيلان وما يعنيه الغيل من ماءٍ متدفق على سطح الأرض، في تمسُّكٍ منه بالحياة والبقاء حتى في يوم الفراق والرحيل، مضيفًا حيوية السمرات إلى حيوية حبِّ الفلفل وبذوره وإلى حيوية الآرام، وهو بذلك يدمج عنصري الحياة النباتيِّ والحيوانيِّ ويطرحهما في الأطلال كحياةٍ مستقبليةٍ مستمرَّة .

رأينا دموع الشاعر تنهمر وكأنه ناقف حنظل يجد مرارته في حلقه وأنفه وعينيه، مما استدعى أن يقف أصحابه حوله وهم على مطيِّهم ليواسوه، ولعل وقوفهم على المطايا وعدم نزولهم عن ظهورها للأرض كان من باب (استعجال تحرُّكه من المكان وطيِّ الماضي)، ويبدو كذلك أن في نفوسهم ما فيها من الحزن والأسى والمرارة بمقادير لا تقلُّ عما يكابده الشاعر، فلذلك اقتصرت مواساتهم

على: وقوف المطايا والقول لا تهلك أسىً وتجمَّل، فلربما كان إغراقه في الأسى وهلاكه من جرَّاء ذلك مانعًا له من تحقيق آماله وتطلعاته المستقبلية .

لا يلبث الشاعر أن يستحثَّ همَّته للخروج من براثن هذه الوهدة الطللية، فينسبها للزمن الماضي، ولا يريد استمراريَّة اختناقه فيها، (فدع عنك شيئًا قد مضى لسبيله)، ويرى ضرورة الاهتمام بمكافحة ما أحاط به من شرورٍ حياتيَّة تؤثر في حاضره (ولكن على ما غالك اليومَ أقبل).

لقد وقف على أطلال الحبيب المجهول تسميةً المعروف إجمالاً برغم الإفراد والتنكير والتذكير، وتردَّدت نفسه في الغواية واللجاجة في أمرٍ باطلٍ لأنه محزونٌ ومرتبكٌ وفاقد، ولكن ما يدفعه إلى ذلك هو الشوق الذي وكلته الحياة والظروف و(الحبيب) إليه .

لقد ارتفعت همَّة الشاعر بعد وقوف صحبه عليه ومواساتهم له، فرأى أن ما مضى قد مضى، وأن اهتمامه بالحاضر وما هو مقبلٌ هو القرار الصحيح، فصدَّر البيت التالي بأداة توكيدٍ على برئه مما هو فيه وشفائه، وأن الأمر لا يتطلَّب إلا إهراق دمعةٍ يكون فيها الشفاء، تغسل أدران الماضي، وتهيِّئ الطريق إلى المستقبل، والأمر كلُّه منوطٌ بالشاعر (إن سفَحْتُها)، لأن الرسم دارسٌ في كلِّ الأحوال في عين الشاعر وظاهرٌ للعيان برغم ما فيه من آثار الحياة النباتية (سمرات الحي وحبُّ الفلفل)، أو الحياة الحيوانية (الآرام وبعرها)، ففي المحصلة الأخيرة يخلو الطلل من (محبوبة) الشاعر أو من (حبيبه) ولم يبقَ إلا (ذكرى حبيبٍ ومنزل)، وحبيبه كما علمنا أمرٌ كبيرٌ وعظيمٌ يتَّصل بأبيه المِلك وبالمُلْك ككل، فلكلُّ ذلك ما جدوى البكاء وقيمته على طللٍ دارس .

إن ذكرى هذا المُلْك وحال هذا الواقع الذي يحيط بالشاعر لا يعدو أن يكون حلمًا قد مضى، وتمتُّع الشاعر فيه وتأمُّله بالوصول إليه، صار أشبه ما يكون بحاله مع عشيقتيه «أُمِّ الحويرث وأُمِّ الرباب»، اللتين انقضى زمن اللهو معهما والتمتع

بهما، ولكن ذلك الفقد للعشيقتين لا يمنع الشاعر من الإتيان على ذكر طيب رائحتهما والتشارك فيها (إذا قامتا تضوَّع المسك منهما)، فإحداهما نسيم الصَّبا والأخرى ريًّا القرنفل. عند هذا الحدِّ من الذكريات فاضت دموع الشاعر من رقَّة الشوق، فسالت على نحره وصولاً إلى تبليل حمائل سيفه، لأن الشاعر قد استيقن من عِظم الخسارة، ولا بدَّ له من مجابهة الحقائق المُّرة بـ (فيضان) من الدموع تغسل الماضي وكأنها طقسٌ للتطهير من أدرانه .

وهكذا نرى أن امرأ القيس لم يُطِل في المقدمة الطللية، ولم يغرق في تفاصيل وصف البيئة من خلالها، كما فعل زهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة، إلا أنه عوّض قلة التفاصيل في المقدمة في ثنايا الأقسام الأخرى من معلقته، فأورد تفاصيل وأوصافًا جمالية مسهبة عن المرأة بعامة وعن حبيباته بخاصة، وذكر مغامراته الغرامية ومشاكساته معهن، وعرض ليوم «دارة جلجل»، كما وصف الليل والهموم والحصان والسيل في لوحات فنية، كل ذلك بشيءٍ غير قليلٍ من التفصيل. لقد عرض الشاعر لمعطياتٍ بيئيةٍ سواءً أكانت منظورةً عيانًا أم من خلال الذكريات أو نابعةً مما يعانيه من أزمات نفسية .

كانت حياة امرئ القيس (متحركةً) في اللهو بالنساء والعلاقات الغرامية العابثة في مجملها، و (متحركةً) في شرب الخمرة، و (متحركةً) في الولع بالصيد، فجاءت كارثة (فقد الحبيب الأكبر، المَلِك الوالد والمُلك المسلوب والملِ الضائع، لتضع حدًّا لتلك (المتحركات) من خلال المقدمة الطللية ومن خلال عبارةٍ جامعةٍ شاملةٍ اكتست رداء الأمر (قفا) ومبيِّنةً سبب الوقوف (نبكِ)، وبعبارةٍ أخرى فإن الشاعر يودُّ القول: انتهى زمن اللهو والعبث، وحلَّ زمن الهموم والمواجهة .

وقد صوَّرت مقدمة معلقة امرئ القيس «فجيعة الإنسان في غمرة نعيمه ولهوه، وقوة وقعها على النفس، حتى تقلب حياته رأسًا على عقب، فيضطر تحت وطأة المصيبة أن يفقد كلَّ اتزانٍ فينفجر في البكاء، كما تفقده الثقة بنفسه،

فيلجأ للآخرين علّه يجد مخرجًا لبلواه. وقد أقام مقدمته في مشهدٍ صعبٍ على النفس كشف من خلالها عن محنته، فأفاض بذكرها على حساب المعطيات الفنية والبيئية، لأنه لا يجد دواعي الوقوف على هذه المعطيات، لأن طفرة شبابه وقوة لهوه وفداحة مصابه أبعدت نفسيته وحجبتها عن الجنوح للتفصيل في الصور البيئية الجافة»[1] .

ثانيًا - مقدمة معلقة طرفة بن العبد:

أزمة الذات والآخر/ الشاعر بين المالكية الظاعنة وشادن الحيّ المقيم.

لِخَولـةَ أَطْـلالٌ بِـبَـرْقَـةِ ثَـهْـمَـدِ

تَـلُـوحُ كَبَـاقي الـوَشْـمِ في ظـاهِـرِ الْـيَـدِ

وُقُـوفًـا بِـهَـا صَـحْـبي عَـلَـيَّ مطِـيَّـهُـمْ

يَـقُـولُـونَ لا تَـهْـلِـكْ أَسَـىً وَتَجَـلَّـدِ

كـأنَّ حُـدُوجَ المـالِـكِـيَّـةِ غُـدْوَةً

خَـلايـا سَـفِـينِ بِـالـنَّـوَاصِـفِ مِـنْ دَدِ

عَـدَولِـيَّـةٌ أَوْ مِـنْ سَـفِـينِ ابْـنِ يَـامِـنٍ

يَـجُـورُ بِـهَـا الْـمَـلاحُ طَـورًا وَيَـهْـتَـدِي

يَـشُـقُّ حَـبَـابَ المـاءِ حَـيْـزُومُـهـا بـهـا

كمـا قَـسَـمَ الـتُّـرْبَ الْـمَـفـايِـلُ بـالـيَـدِ

وفِـي الحـيِّ أَحـوَى يَـنْـفُـضُ المـرْدَ شـادِنٌ

مُـظَـاهِـرِ سِـمْـطَـيْ لُـؤْلُـؤٍ وَزَبَـرْجَـدِ

خَـذُولٌ تُـراعـي رَبْـرَبًـا بِـخَـمِـيلَـةٍ

تَـنَـاوَلُ أَطْـرَافَ الـبَـرِيـرِ وَتَـرْتَـدِي

---

(١) محمد صادق حسن عبدالله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٥٨.

وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا

تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَدِ

سَقَتْهُ إِيَاةُ الشَّمْسِ إِلا لِثَاتِهِ

أُسِفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حلَّتْ رِداءَهَا

عَلَيْهِ نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

وإِنِّي لأمضي الهمَّ عند احتضارِهِ

بِعَوْجاءَ مِرْقالٍ تروحُ وتَغْتَدي[1]

تبتدئ معلقة طرفة بن العبدبحديث عن الحبيبة وأطلال ديارها، وأثر رحيلها على الشاعر، فيرى هذه الأطلال وقد بهتت فما تبدو إلا كباقي آثار الوشم في ظاهر اليد؛ ولا يطيل طرفة في وصف الأطلال أكثر من بيت المطلع، فأجملَ حالَها وما آلت إليه في استهلاله للمعلقة، وربط اسم الحبيبة بالأطلال مرَّةً واحدة من جهة، ووصف الأطلال بزينة أنثوية هي الوشم، وحدَّد للوشم ظاهر اليد مكانًا، ويطلب من صحبه في البيت الثاني مباشرةً أن يقفوا عليه مطيَّهم رأفةً به وتضامنًا معه ومواساةً له، ولم ينتظر طرح هذا البيت المقولب والمتطابق تمامًا مع البيت الخامس من معلقة امرئ القيس باستثناء حرف الرويّ، فوقف صحبه وصدعوا لطلبه وواسوه بعبارة (لا تهلك أسىً وتجلَّدِ).

لقد باشر الشاعر وضع بديلٍ سريعٍ لخراب الأطلال واندثارها من خلال استرجاع باقي ذكريات الحبيبة الظاعنة، مستندًا إلى قيم جمالها الحسيِّ الموضوعي، وهي قيم ثابتةٌ وباقيةٌ في ذاكرته ولم تُمحَ أو تبهت كطلل ديار خولة. كما استعان على ذلك بوقفة أصحابه عليه ومواساتهم له، وتبقى استعانة الشاعر

---

(١) الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، ط٢، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون: البحرين ٢٠٠٠، ص٢٣ وما بعدها.

الكبرى للخروج من هذا الوضع إلى وضعٍ يدعم معنويات ذاته الفردية، منوطًا بالناقة وأوصافها المتفردة ورحلته عليها كمنفذٍ لما هو فيه من ضائقة .

لقد سبق كلمة الأطلال اسم المحبوبة / خولة، وقصر الأطلال عليها من خلال (لام التملُّك) فقال (لخولة)، وإن كانت طبيعة الموقف لا تعني أن الأطلال وقفٌ عليها، ولكن هذه هي الرؤية الذاتية الخاصة للعاشق، فأحكم دائرة الأطلال عليها لأنها في نظره كانت وستبقى البؤرة الرئيسية لديه، في هذا المكان (برقة ثهمد) قبل أن تكون طللاً وبعد طلليَّتها، ولو تمعنَّا في لفظ (برقة) لوجدنا له معاني كثيرة: تلة وهضبة والأرض ذات الأحجار البيض والسود وغيرها، ولكن الشاعر يستبطن جذور اللغة التي تناسب واقع الحال وما يومض في نفسه عند النظم من معانٍ دفينة، فكلمة (برقة) تأتي في الدائرة الدلالية لكلمة البرق، ذلك الضوء اللامع في السماء وصورته الخاطفة، فكأنما كان وجود خولة في (برقة) ومدة تمتعه بحضور حبها في ذلك المكان لا تتعدَّى ومضة البرق الخاطف؛ أما أن برقة منسوبةٌ إلى (ثهمد) فلا تخفى دلالة تضمُّنها حرف الفعل الثلاثي الماضي (همد)، فكأن مدة لبث خولة في (برقة ثهمد) لم تتعدَّ ما يتناسب وومضة البرق واختفائها (همودها)، ولعلَّ قصر عمر طرفة يوم أن قُتل بما لا يتعدَّى منتصف العقد الثالث من عمره (حوالي خمسٍ وعشرين سنة) ما يؤيد هذا التصوُّر .

ولذلك كلِّه نرى الشاعر ابتداءً من البيت الثالث قد دخل في وصف ركب ظاعنته (المالكية) ضمن موكب نساءٍ من قومها بني مالك، وقد تمَّت هذه الرحلة المؤذنة بالانفصام الغرامي الماديِّ وبقاء الحب كعاطفةٍ وذكريات، تمَّت هذه الرحلة في وضح النهار، حيث رأى بأمِّ عينه مركبها ومراكب زميلاتها تتهادى يمنةً ويسرةً وتتمايل في رحاب وادي (دد)، والرحيل/الفراق كان في غدوة النهار (باكورته)، مما يترك باقي النهار بطوله للإحساس بعمق الفراق وتلاشي الأمل في التواصل،

وشبَّه المراكب / الهوادج بأنها خلايا سفينٍ/ سفنٌ عظيمةٌ تشقُّ ماء البحر، الذي استحضره هنا لاتساع دلالته في الذهاب دون العودة، ووصف السفن بأنها (عَدَوْلِيَّةٌ) أي نسبها إلى جزيرة أو قرية (عَدَوْلَى) جنوبي جزيرة أوال في البحرين، أو أن هذه الهوادج في ضخامتها شبيهةٌ بسفين (ابنْ يامن) وهو ملَّاحٌ من أهل هَجَر، وهذه المراكب في تمايلها تشبه سفينًا في اللجَّة يقودها الملاحون بغير انتظام، فيجور بها طورًا ويبحر في عمق اللجَّة، وطورًا آخر يهتدي بها ويساحل شاطئ البحر. وهي سفنٌ تشقُّ طرائق الماء بصدرها وتقسمه نصفين، ولعله يرمز إلى فراق نصفه الآخر وفقده، والسفن ومن عليها بهذه الطريقة من السير لا تعدو أن تكون شبيهةً بمفايل الترب الذي يلاعب الصبية من خلال كومةٍ من التراب يضع فيها خبيئةً مشطورةً نصفين، ويسألهم في أيِّ شطرٍ تكون الخبيئة.

لقد شبَّه الشاعر الهوادج على الجمال بخلايا السفين، وشبَّه رمال النواصف من (دد) بالبحر، بجامع صعوبة السير في الرمل أو في البحر وانطلاقًا من تسمية الجمل بـ (سفينة الصحراء)، وكان طرفة في الحالين يستبطن خبرته من كون قبيلته كانت تشاطئ الخليج في البحرين التاريخية وهي كامل المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية، فكان بحره واقعيًّا على النقيض من بحرين وهميين ورد الأول منهما في معلقة امرئ القيس :

وليلٍ كموج البحر أرخى سُدولَهُ
عليَّ بأنواع الهمومِ ليبتلي

وورد البحر الآخر في معلقة عمرو بن كلثوم حين قال :

ملأنا البرُّ حتى ضاقَ عنَّا
وظهْرَ البحرِ نملؤُهُ سَفينا

ومن المعروف أن طرفة كان شابًّا لاهيًا عابثًا، أبيقوريَّ النزعة، يقدِّس ثلاثة أمور: الخمرة والحب (المرأة) والوقت الحاضر، وقد عبَّر عن ذلك في قسمٍ آخر من معلقته حين قال :

فــإن كـنـتَ لا تـسـطـيـعُ دفْـــعَ مـنـيَّـتـي

فـدَعْـنـي أبـادرْهـا بـمـا مـلـكـتْ يـدي

فـلـولا ثـلاثٌ هُـنَّ مـن حـاجـة الـفـتـى

وجَـدِّكَ لـم أحـفِـلْ مـتـى قـامَ عُـوَّدي

فـمـنـهـنَّ سَـبْـقـي الـعـاذلاتِ بـشَـرْبَـةٍ

كُـمَـيْـتٍ مـتـى مـا تُـعْـلَ بـالمـاءِ تُـزبِـدِ

وكَـرِّي إذا نـادَى الـمُـضـافُ مُـحَـنَّـبًـا

كسِـيـدِ الـغَـضَـى، نَـبَّـهْـتَـهُ، الـمُـتـورِّدِ

وتـقـصـيـرُ يـومِ الـدَّجْـنِ والـدَّجْـنُ مُـعْـجِـبٌ

بِـبَـهْـكَـنَـةٍ تـحـتَ الـطِّـرافِ المُـمَـدَّدِ[1]

من هذا المنطلق لم نرَ الشاعر يستغرق طويلاً في وصف الأطلال، إذ إنه في الأبيات الخمسة الأولى ذكر خولة وأطلالها وموقع الطلل ووصف الهوادج والظعائن، ولأنه يؤمن بلذائذ الحياة ولا سيما الأبيقورية منها، الخمرة والمرأة والتمتع بالحاضر[2]، كما رأينا من خلال مجمل أبيات المعلقة وأقسامها، ولذلك لم يصرف طويل وقتٍ قبل إيجاد البديل والمعادل الموضوعيِّ لفقده الحبِّ الأول من خلال مغادرة خولة مع قومها وانبتات أواصره الماديَّة معها، هذا البديل كان ممثلاً في المقام الأول بالظبية المقيمة / البديلة في الحيِّ لا خولة الراحلة منه، ثم كان ممثلاً في المقام التالي بناقته الأمون العوجاء المرقال التي تروح وتغتدي .

لقد وصف الشاعر فتاة الحيِّ/ الشادن الأحوى في خمسة أبيات تقع من البيت السادس وحتى البيت العاشر، فكان الشادن الأحوى هو البديل الثاني لملء الفراغ العاطفي الذي استشعره طرفة، أما البديل الموضوعيُّ الأهم وهو الناقة، والذي أراه أخذ من الشاعر اهتمامًا كبيرًا، فنجد مشهد وصف الناقة قد وقع في تسعةٍ وعشرين بيتًا، من البيت الحادي عشر وحتى البيت التاسع والثلاثين، أي

(١) الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٥ – ٤٧ .

(٢) انظر: راشد عيسى :وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، مرجع سابق، ص ٧٨ .

ستة أضعاف حجم الاهتمام بفتاة الحيِّ المقيمة، وثلاثة أضعاف حجم الاهتمام بالحبيبتين الظاعنة والمقيمة معًا، هذا الاهتمام ذو قيمةٍ رمزيةٍ كبيرة، فوصف الناقة يدخل فيه وصف الرحلة والصحراء ومعاناته فيها وما شاهده من نباتٍ وحيوانٍ ومظاهر مناخية، هذا فضلاً عن الإغراق في وصف الناقة ذاتها من أعضائها الخلقية إلى طريقة سيرها وخلافه، وكذلك لاعتبارها سفينة النجاة البديلة التي تحميه من طوفان الغرق بين خولة وأطلالها، ولعل الشاعر في هذه الأبيات الطويلة التي تقارب ٣٠ ٪ من كامل حجم المعلقة، أعطى الناقة حقَّها من الأسطرة، فناقةٌ بهذه الصفات الأسطورية تقتضي اهتمامًا ووصفًا خاصَّين يتساوقان مع نظرة التراث الأسطوريِّ إليها، ولربما كانت ناقة طرفة تمثِّل تعويضًا وبديلاً موضوعيًّا للحبيبتين معًا: خولة الراحلة والشادن الأحوى المقيم في الحيِّ ينفض المرد. ثمَّ إن طول وصف الناقة والرحلة والصحراء يتساوق من جانبٍ آخر وطبيعة الشاعر وما يميل إليه من اللهو شابٌّ أمضى جلَّ عمره في العبث والضياع بين الخمرة والقيان والمتعة والنساء .

لقد تغاضى الشاعر عن وصف جماليات خولة، لكنه فعل العكس مع الشادن الأحوى، وإن كان في أبياتٍ قليلةٍ ولكنها حملت صفاتٍ جماليَّةٍ تعويضيةٍ كبرى لنفسه، فمنح للشادن / المحبوبة الجديدة من الصفات ما يرفع من قيمتها وقدرها لديه، وخلع عليها من عالي الصفات الخاصة، على ما كان معروفًا عن الشاعر من التنقل بين النساء، فشادن الحيِّ أو ظبيته تتمتَّع بالحُوَّة، وهي تنفض المرد (الأراك)، وهي شادنٌ صغيرة السن ناضرة الشباب، وهي منعَّمةٌ من بيت ثراءٍ تلبس عقود الجواهر وتظاهرها (تزاوج بينها)، فتلبس عقدًا من لؤلؤٍ وآخر من زبرجد، أو أنه عقدٌ مزدوج النظم تعاقب فيه اللؤلؤ والزبرجد، وهي في كلِّ الأحوال لتنعُّمها تشبه ظبيةً ريَّانةً تمرح في خميلةٍ عميمة النبت، خذلت عن قطيع الآرام وأقامت على ولدها قلقةً فزعةً عليه وهذا أظهر لحسنها وجمالها، وهي مع هذه الظروف تتناول ثمر الأراك عن الغصون التي تعلوها كأنها تشكِّل لها رداءً وتمدُّ عنقها للأعلى فيظهر بهاؤه، ولا يخفى أن أغصان الأراك ذكية الرائحة تُتَّخذ منها

المساويك، والشاعر بهذا يرمز إلى طيب رائحة ثغرها، الذي يضيء بلونين إذا ما ابتسمت: اللون الأبيض لأسنانها واللون الأحمر المشرب بسمرة البشرة لشفتيها، فكأنك تشاهد أقحوانًا نبت متألِّقًا من كثيب رملٍ نديٍّ وتتنسَّم عبير ذلك النبات الذكيِّ الرائحة الجميل المشهد البهيِّ المرأى، الذي تضافرت الشمس مع النَّدى لتنبته نباتًا حسنًا، وكانت شمسًا رؤوفةً حذرةً فلم تمتدَّ حرارتها أو تتمادى لتزيد سمرتها عن الحدِّ المثاليِّ الأعلى للجمال، فاستثنت الشمس من دفئها وشعاعها لثات هذا الشادن الأحوى فبقيت على حمرتها المشربة بسمرةٍ خفيفة. أما إذا انتقلت لمشاهدة محيَّاها فإنَّ الشمس قد اختصَّته برداء الحسن والإشراق وخلعته عليه صفاءً وبراءةً من كلِّ عيبٍ مهما تضاءل هذا العيب .

لقد نسج الشاعر مشهدًا جماليًّا ساميًا لمحبوبته الجديدة المقيمة، تخللت هذا المشهد صورٌ جزئيَّةٌ أشرك فيها عناصر صامتة من الطبيعة ونباتها وحيوانها ورملها فأنطقها بصورةٍ كليَّةٍ للمحبوبة التعويضيَّة: لؤلؤ، زبرجد، أراك، ربرب (قطيع الغزلان)، ابن الظبية، الأقحوان، النَّدى، حجر الإثمد (الكحل)، الشمس، كلُّ هذه العناصر بنت مشهد الشادن الجماليَّ المترف والباذخ. ولا تخفى العلاقة التراثيَّة الأسطوريَّة المتناغمة والمتواشجة بين المرأة والناقة والشمس[1]. لقد خرج طرفة بن العبدمن مشهد الظعائن – خلايا السفين (التي يجور بها الملاح طورًا ويهتدي)، إلى مشهد الشادن/ الشمس، ومنه إلى مشهد الناقة/الصحراء/ الحرية، وكان سبيله إلى ذلك عند حضور الهمِّ – وكثيرًا ما قابل الهموم – ولكنه كثيرًا ما عابثها وتغلَّب عليها بالخمرة والمرأة والناقة واستغلال الوقت الحاضر، فكان هنا لا بدَّ من بدء مشهدٍ جديدٍ لتبديد الهموم، على ناقةٍ (عوجاء مرقالٍ، تروح وتغتدي) وتعرف طريقها الثابت في الصحراء، في حركةٍ معاكسةٍ لملاح السفين الذي (يجور بها طورًا ويهتدي)، وليفضَّ الاشتباك بين أزمة الذات والآخر، ويؤكد على استقلالية شخصه ومسلكه في حريته الفردية.

(١) انظر: نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٠٩ وما بعدها .

ثالثًا - مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى:

إيجابية الدور الاجتماعي بين السلام والحرب.

أمن أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّم
بحومانة الدرّاج فالمُتثلَّم

ديارٌ لها بالرقمتين كأنَّها
مراجعُ وشمٍ في نَواشِرِ معصم

بها العينُ والآرامُ يمشينَ خِلفَةً
وأطلاؤها ينهضنَ من كلِّ مجثم

وقفتُ بها من بعد عشرينَ حجةً
فلأيًا عرفتُ الدارَ بعدَ توهُّم

أثافيَّ سفعًا في مُعَرَّسِ مرجلٍ
ونؤيًا كجذم الحوض لم يتثلم

فلمَّا عرفتُ الدارَ قلتُ لربعها
ألا انعمْ صباحًا أيها الربعُ واسلم[1]

تتصل معلقة زهير بن أبي سلمى بحرب (داحس والغبراء) اتصالاً وثيقًا، وهي ليست بدعًا في ذلك، فكلُّ صاحب معلقةٍ كان يحمل قضيةً أو يعاني من مظلمة، فامرؤ القيس يكابد من حادثة مصرع أبيه وما تبع ذلك من حروب وغاراتٍ وثارات، وطرفة عانى من ظلم ذوي القربى واستشعر مضاضته، وعنترة بن شداد كان أبرز المقاتلين في حرب داحس والغبراء، ولبيد كان يصارع الحياة والزمن، وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة انغمسا في حرب البسوس وتبعاتها، وأقفرت الحياة والديار والعمر بعبيد بن الأبرص، وتغنى النابغة الذبيانيُّ بأطلال (ميَّة) وهو غارقٌ

---

(١) الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، ص ٢٢٥ وما بعدها. وانظر ابن الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر المذهبات، مصدر سابق، ص ١٣٢ وما بعدها .

في اعتذاريَّاته للنعمان بن المنذر، والأعشى يستذكر وداع هريرة ويناوئ بني همام قوم يزيد بن مسهر .

إذًا كان لكلِّ شاعرٍ طلله عامًّا أو خاصًّا، وكان الوقوف على الأطلال عادة مألوفة لدى شعراء العصرالجاهلي، فكلُّ المعلقات قد حوت هذا النمط من المقدمات. ومعظم الشعر الجاهليِّ لا يخلو من مقدمةٍ يكون موضوعها إما البكاء على الأطلال، وإما الحديث عن الخمرة أو مخاطبة المرأة. وهذا إن دلَّ على شيءٍ فإنما يدلُّ على أن الشعر العربيَّ القديم كان لا يخلو من الرمز، ويتميز بعدم المباشرة في الموضوع. إن ما نستنتجه من هذا أن استخدام الرمز قديمٌ قدم الشعر، ويمكن الاستدلال على ذلك من معظم الشعر الجاهلي، فلننظر في بيتٍ من مشهد الظعائن عند زهير بن أبي سلمى:

فلما وردن الماء زرقًا جِمامُهُ
وضعن عصيَّ الحاضر المتخيِّم

إذ ليس من المعقول أن يكون زهير قد وقف على الأطلال وشاهد هاتيك الظعائن الحسناوات وقت رحيلهن، أو أنه شاركهن مسيرتهن حتى وصلن الماء النقي الصافي وخيَّمن هناك، فالشاعر هنا استخدم الرمز ليدل على حالة الاستقرار والطمأنينة بعد مسيرة من المشاق والمخاطرة التي قطعتها تلك النساء الظاعنات، لا سيما إذا ما عرفنا أن موضوع القصيدة هو: مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف، اللذين تكفلا بديات قتلى حرب داحس والغبراء. لقد رمز زهير إلى الحرب بالمشاق التي تكبدتها الحسناوات في رحلتهن، ورمز إلى حالة السلم بالوصول إلى المبتغى، وهو الماء الصافي والاستقرار والتخييم والاستراحة عند ذلك الماء .

لقد كانت الصورة الفنية التي رسمها الشاعر الجاهلي صورة متحركة في قصيدة حروفها ساكنة، إنَّ من يقرأ مقدمة زهيرالطللية/ المشهد الطللي، ومشهد

الظعائن، يدرك أن الشاعر كان يحرك حروف معلقته وكلماتها ومشاهدها بالتوازي مع تحرُّك هرم بن سنان والحارث بن عوف، ولكن بصورة ابتدعها الشاعر بطريقة غير مباشرة، وبتناغمٍ مذهلٍ وتكاملٍ مع خطواتهما.

إن ما يمكن فهمه من التساؤل الذي أتى به الشاعر في مطلع قصيدته هو إحساسه بالتفجع، وفي ذلك دليل على أنه لم يعرف الديار معرفة مطلقة تامة لبعد العهد وفرط التغيُّر، فقد ذكر المنازل وأوحى بتباعد الأماكن ليدل على اتساع الرقعة الجغرافية التي أصابها الجفاف، وتعدد المنازل الخربة الشاهدة على التهدُّم العمراني والاندثار الحضاري جراء الحرب، إن الشاعر يعالج قضيةً أجلَّ وأكبر مما يمكن فهمه من استوقافه لهذه الأمكنة والمنازل، ومن إهراق دمعة حزن على فراق إمرأة، إنه يتحدث عن تجربة الضياع والحرمان والسحق والفناء التي تلاحق الإنسان أينما حل وارتحل، فالشاعر إذًا لا يعنيه ولا يهمه وادٍ دون آخر أو ماءً دون غيره، إنما كان يعنيه كل مكان له صلة بفكرة «الأرض المقهورة» والناس المنكوبين بالقحط والحرب.

لقد عانى الشاعر معاناةً خاصةً بطلاقه لزوجته وندمه على ذلك، وعانى معاناةً عامةً مع باقي القبائل من جرَّاء حرب داحس والغبراء، فلذلك نراه يستهلُّ معلقته في صدر المطلع بقوله: أمن أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّم، لقد خذلته آثار ديار (أمِّ أوفى) كما خذلته (أمُّ أوفى) نفسها من قبل، فلاذت الآثار بالصمت ولم تنطق ولا يلبث الشاعر أن يحدِّد أماكن هذه الديار في حالَيّ خرابها وعمرانها في الزمن السالف، إنها في الأرض الغليظة (حومانة) من الدراج فالمتثلَّم. ويمدُّ مواقع ديار أمِّ أوفى لتصل للرقمتين، حيث شبَّه آثار تلك الديار حين تكشف عنها الرياح والسيول، بوشم الفتاة حين ترجعه وتكرُّره ليثبت في معصمها، ولعل مراده من هذا التشبيه هو إعادة قيام الحضارة، من خلال الإصرار والتكرار والعزيمة على العمل من أجل

الصلح. وضرب لها مثالاً بتجدُّد الوشم بعد انمحائه، ولا يتأتّى ذلك دون وقف حالة الحرب، وحلول السلم الأهلي بين القبائل، وفي ذلك دليل على وعي الشاعر بجدوى التشبيه ورغبته فيه، وبعد ذلك يمضي ليبرز عناصر الحياة، ويثبت إمكان قيام الحضارة ومعها إمكان تحقيق فرص العيش والنماء والسلام في هذه الأماكن التي حلَّ بها الخراب وأقفرت من أهلها ورجعت إليها الحياة في وجود هذه الحيوانات المختلفة، ولم يكن الشاعر يلقي الكلام على عواهنه، فلطالما تعيش بمواقع تلك الديار قطعان البقر والظباء وتتوالد فيها، فهذا مؤشر خيرٍ على صلاحيتها التامة للحياة، التي خلت من الإنسان بسبب حروبه ونزاعاته، ولكنها ملئت بحياةٍ أخرى هي الحياة الحيوانية، إن هذه الديار كما يراها الشاعر (مصممةً) على شغل حيِّزها بالحياة مهما كان نوع تلك الحياة.

فماذا وجد الشاعر من آثار الدار وماذا عرف منها، لم يكن هناك إلا الأثافي وهي الأحجار الثلاثة المعدَّة لنصب القدور لإعداد الطعام للقوم عند إيابهم للراحة آخر الليل، وقد اسودَّت هذه الأثافي من النار اسودادًا ضاربًا إلى الحمرة، كما تبيَّن (النؤي) وهو بقايا الحاجز الترابي الذي يحيط ببيت الشعر لمنع تسرُّب الماء لداخله، وكان هذا الحاجز متينًا وصامدًا أمام عوامل الاندثار على مرِّ السنين .

لقد كان الشاعر واعيًا بألفاظه وبالعلاقات القائمة بينها ويظهر ذلك مثلاً حين نجده يخاطب الربع ويحيي المنزل، ويعرفه بعد غياب عشرين سنة، وإن كانت معرفةً صعبةً بعض الشيء لتغيُّر شكل الدار وإقفارها، وبالتأكيد لعامل الزمن على الشاعر نفسه، فنراه يدعو لهذا الأثر بالسلامة من الدروس والتغير، ويتمنى له صباحًا مشرقًا، في إيماءةٍ للمستقبل المشرق والولادة الجديدة، ولم يبق بعد التحية إلا إزجاء التمنيات بالسلامة في قوله «واسلم» ففيه إحالة على التفاؤل بتحقيق السلام، وتمني اجتياز الظرف الراهن وصولاً إلى الصباح سالمًا من الدروس. «إن هذه الألفاظ المفاتيح كلها محمولات نفسية تشي برغبة الشاعر في اجتياز الراهن

إلى المستقبل المشرق حيث الحياة السليمة الصحيحة القوية التي يخضع فيها الإنسان الطبيعة ويحولها لصالحه»[1] .

وبالنظر في الأمكنة التي جاء بها الشاعر في مقدمته نجدها تبشر بميلاد جديد وحياة أخرى، وقد شكلت فيضًا من الغنى النفسي والفني والبيئي، ورمزًا للمحبة والسلام، وهي مصورة من قبل الشاعر لإثبات حقيقة واقعيتها بعدما حدد جغرافيتها بذكر أسمائها، وهو بهذا يشخص أركان الخيمة وأوتادها، وقد كانت لهذه الأمكنة أبعادٌ رمزيةٌ تجلت في كشفها عن الوقائع الاجتماعية والتجربة النفسية التي مرَّ بها الشاعر في هذه الأماكن، وحتى يؤكد صدق واقعيتها قال:«وقفت بها» أي عليها وفي مواضعها المحددة في حومانة «الدراج والمتثلم» وفي «الرقمتين» وهو يبتغي من وراء ذكرها، استقرار الصورة وثباتها في الأذهان، وتخفيف العناء وإثارة المشاعر، ولو تجاهل ذكرها أو تغافل عن ذلك لفقدت كثيرًا من تأثيرها النفسي، ولما استطاع أن يثير لدينا الإحساس بعمومية هذه الأمكنة.

كما تكشف هذه الأماكن عن موضوعية في تفكير الشاعر، فقد كانت تعبيرًا واقعيًا عن الأحداث التي جرت على ساحتها الغزوات والثارات، واكتوت بظلالها القبائل، والتي شهد زهير قسطًا من أحداثها وعاش مدة من أزمانها فرسم أهوالها، وحذر من أخطارها، وصوَّر آثارها الحارقة والمدمرة وجسَّد معالمها.

وهكذا نرى أن المقدمة الطللية في معلقة زهير«تقدم لنا نظرة شاملة في فلسفة الواقع الاجتماعي المتجدد، في حربه وسلمه، وفي خيره وشرُّه، وما يطرأ عليه من أحوال لا تعرف طعم الاستقرار والأمن إلا إذا تغلبت فيها رجاحة العقل على جموح العاطفة، وانتصر الخير على الشر، وهي كذلك تصور الأحداث التي تشوه معالمه الجمالية، ثم الأسباب التي تؤدي إلى قتل منابت الشر فيه، فيبدأ تحوَّله وتبدله ليعيش ميلادًا جديدًا يعمُّه الرخاء ويعيد إليه نضارته وبهاءه»[2].

---

(١) سعيد الأيوبي، المرجع السابق، ص ٣٧٤.

(٢) محمد صادق حسن عبدالله: مرجع سابق، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

لقد كانت المقدمة الطللية عند زهير غزيرة المضامين متعددة الوجوه، ففيها الإيحاء الذي يُفهم من خلال التمعُّن في مقصدية الشاعر من أن الدار قد خلت من أهلها إلى الأبد، وأضحت مسكنًا للأوابد، بدا ذلك واضحًا من خلال الإتيان بمشهد الحيوان الذي أوحى لنا بجمال الحياة وجلالها، وتبرز هذه الصورة، التي تعدُّ من أخصب صور مقدمته على الإطلاق لأنها أثارت حركيةً في النفس وأشاعت جوًّا من الإثارة والتشويق، في قول الشاعر:

بهـا العيـنُ والآرامُ يمشيـنَ خِلْفَةً
واطـلاؤهـا يَـنْـهَـضـنَ مـن كـلِّ مَـجْثِمِ

وقد حققت هذه الصيغة الإيحائية إثارة في النفس واللغة والإيقاع بناءً على قوله «بها» وتقديم شبه الجملة على خبرها، وقصد الشاعر من وراء ذلك إثبات مدى بقاء واستمرارية الفجوة النفسية بين القبائل المتصارعة، وأن القلق ما زال يلاحقه لأن جرحه لم يلتئم بعد، لذلك وجدناه يبعث حركة جديدة في الحياة من خلال اعتماده على الصور المثيرة في حركاتها وألوانها... حتى تبدد مفعول الانفعال الذي يذهب بصحة الرؤية الجادة وصوابها أي مذهب، وتشفي غليل القلق وظمأه، وتكشف عن منابع الإحباط التي تستولي على الأحاسيس حين تشعر بشحوب الأشياء وغلبة إعيائها عليها بنفحةٍ جديدةٍ من البشارة والأمل متجسدًا في ولادة صباحٍ مشرقٍ يسحق وحشة النفس ومخاوفها، من خلال «الأطلاء»، تلك الحياة الجديدة التي رسمها وهي تتنقل بين جنبات الدار، وقد كانت لوحاتها تثير في النفس عدة مواجد إيحائيةٍ من أبرزها أن الدار قد خلت من أهلها، وأضحت مسكنًا للظباء والبقر الوحشي، وهنا تتمظهر حركية الحياة وديناميتها، فلا بقاء ولا انقراض سرمديًّا ما دام الإنسان حيًّا.

أما الوجهة النفسية في هذه المقدمة الطللية فتبرز في تصوير الشاعر لما يختلج بنفسه وما أصابها، إضافة إلى ما تبقى من ذكريات محبوبته أو زوجته «أم

أوفى» والذي شبَّهه بما تبقى من ذكريات هذه الدار، وبعد هجرها تحولت هذه النفس وتغيرت من أثر الفراق، وفقدت أملها، وألَّمت بها الوحشة من كل الجهات جراء البعد والانفصال، ولذلك «خلع ظلًّ نفسه على صورة الدار لتمتص صورته، فإذا هي تتملكها الوحشة ويستبد بها الخراب، ويجللها السواد، ويعتورها التبدُّل والتغيُّر، ثم هناك الظل الثالث الذي خلع نفسه عليه وهو تصوير حال موضوعه، فالتبدل والتغير أصاب وحدة القبائل ونال من شأنها..وأن خيوط المحبة بين الظلال والذوات قد تقطعت، سواء بين الشاعر وأم أوفى أو بين القبائل، زيادة على انفصام روابط الحياة التي لم يبق منها سوى ذكريات قائمة وشاهدة على هذا التحول المفاجئ، ولم يستطع البعد الزمني على فراقهما، أو الحرب بين القبائل، إلا أن يحفر في ذاكرته جدتها، لأن أصداء الذكرى لن تنقطع مهما تراكمت على الذاكرة من أعاصير النسخ والتبدل» [١].

ولم تخلُ مقدمة معلقة زهير من رموز ودلالات، فكلُّ صورة عنده كانت ترمز لحالةٍ ما وتشير لدلالة، وتزيل الستار عن تجربةٍ معينة، فـ (الدمنة السوداء) ترمز إلى الماضي الغابر، وإلى التجربة النفسية والاجتماعية التي مر بها الشاعر، إنه ماضي الزوجين [٢] وماضي وحدة القبائل والتحامها، وترمز (الأثافي السود) للعهد الذي عفى عليه الدهر، ولم يبق فيه شيءٌ غير الأسى والندم، فكل الصور المادية غطاها السواد لأن الزمن قد انتقم من رباطها المقدس، في الوقت الذي غطت فيه الحياة والتجدد كل الصور المعنوية لأن فيها إشارةً إلى المحبة والود، وذلك ما ترصده صورة (النؤي) الذي يرمز للصفاء والنقاء، أما الوشم الأزرق ففيه رمزيةً لواقع الحياة التي تبقى شرعتها قائمةً ولا يصيبها الزوال والفناء ورحيل أناسها عنها، مهما تبدلت أحوالهم وساءت أيامهم، وهو رمز لقيام الحياة وتجددها قبل

---

(١) محمد صادق حسن عبدالله: مرجع سابق، ص ١٨٠ – ١٨١ .

(٢) انظر الأبيات في فراق زوجته أم أوفى كما وردت في الأغاني:مج ٥، ج١٠، دار إحياء التراث العربي: بيروت١٩٩٧، ص ٤٥٩ .

الحرب، وبذلك يكون الشاعر قد جدد هذه الحياة وأعاد إليها أنسها وأمنها من خلال هذه الرموز الفنية. وهكذا فإنه قد كوّن من صور مقدمته، شراعًا من الألفاظ المتلائمة المعاني، والتي صبغ ماديتها بلون نفسه المضطربة، فكانت ظلّه النفسي في اللون والحركة وغيرهما [1].

ولا تكتمل المقدمة الطللية لمعلقة زهير بدون الحديث عن مشهد الظعائن الذي أراه متمّمًا لها، لقد قام الشاعر ببناء مشهد الظعائن بناءً تدرجيًّا، أي أنه ينتقل من نقطة إلى أخرى ليشكل في النهاية مشهدًا متكاملاً، فسؤال الخليل عن الظعائن مفتاحٌ حقيقيٌّ للحديث عنها بوصفها مشهدًا، ويقدم الشاعر المشهد تقديمًا حركيًّا يتمثل في استخدامه للفعل، وكأن القارىء لا يقرأ المشهد، وإنما يتخيل المشهد وكأنه شريطٌ سينمائي. ففي معظم الأبيات استخدم الشاعر الفعل الذي يجسّد الحركة تجسيدًا واضحًا، فقال: (تحمّلن، علون، وركّن، بكرن، استحرن، جعلن، ظهرن، نزلن، وردن، وضعن).

تَبَصَّر خَلِيلي هَلْ تَرَى مِن ظَعائِنٍ
تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ مِن فَوْقِ جُرْثُمِ

جَعَلْنَ الْقنانَ عَنْ يَمينٍ وَحَزْنَهُ
وكَمْ بِالقنانِ مِن مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ

عَلَوْنَ بِأَنْماطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ
وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ

وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ
عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّمِ

بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ
فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَاليَدِ لِلْفَمِ

---

(1) محمد صادق حسن عبدالله: المرجع السابق، ص ١٨٣ – ١٨٤.

وَفـيـهِـنَّ مَـلْـهَـىً لَـلَّـطِـيـفِ وَمَـنْـظَـرٌ
أنِـيـقٌ لِـعَـيْنِ الـنَّـاظِـرِ الْمُـتـوَسِّـمِ
كَـأَنَّ فـتَـاتَ الـعِـهْـنِ فـي كـلِّ مَـنْـزِلٍ
نَـزَلْـنَ بِـهِ حَـبُّ الـفَـنَـا لـم يـحَـطَّـمِ
فَـلَـمَّـا وَرَدْنَ الْمَـاءَ زُرْقًـا جِـمَـامُـهُ
وَضَـعْـنَ عِـصِـيَّ الحَـاضِـرِ الْمُـتَـخَـيِّـمِ
ظَـهَـرْنَ مِـنَ الـسُّـوبـانِ ثُـمَّ جَـزَعْـنَـهُ
عـلـى كـلِّ قَـيْـنِـيٍّ قَـشِـيـبٍ وَمُـفْـأَمِ
فَـأَقْسَـمْـتُ بِـالـبَـيْـتِ الَّـذِي طَـافَ حـوْلَـهُ
رِجَـالٌ بَـنَـوْهُ مِـن قُـرَيْـشٍ وَجُـرْهُـمِ
يَمـيـنًـا لَـنِـعْـمَ الـسَّـيِّـدانِ وُجِـدْتُمـا
عـلـى كـلِّ حـالٍ مِـن سَـحِـيـلٍ وَمُـبْـرَمِ

في هذا المشهد الطلليّ نجد توليفةً من العناصر المتعدِّدة، وأول عنصرٍ يأتي هو (الخليل) الذي يستحضره الشاعر ليشكل جزءًا من المشهد، وهذا شيءٌ يذكَّر باستحضار الرفيقين عند امرىء القيس في قوله (قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل)، إن المحاورة والمخاطبة واستحضار الخليل هنا، اقتناصٌ لإقامة حوارٍ بين الشاعر وبين خليله، وخاصةً بعد أن وصل الشاعر إلى طريقٍ مسدود، وبعد وقوفه على الأطلال (التي لم تكلِّمه) والتي لم يستطع أن يعرفها إلا بصعوبة .

إن حركية الفعل وتناميه هنا تجسِّد أسلوب الشاعر في بناء المشهد، فأول شيءٍ يتحدَّث عنه هو تحمُّل الظعائن فوق جرثم، وهذه هي نقطة الانطلاق، وهنا يجب أن تُذكر الأماكن على أنها جزءٌ من الإطار العام الذي يتشكل منه المشهد، ويتحدث بعد ذلك عن الثياب التي كانت تُغطى بها الهوادج، وهي ثيابٌ تمثل مؤشرًا جديدًا يتشكل منه المشهد، وهو المؤشر اللوني، إذ جعل لون الثياب يشبه لون

الدم، ولماذا (الدم) دون غيره، إن الاختيار هنا مبرَّر، وخاصة عندما يوضع هذا البيت ضمن الإطار الكليِّ للقصيدة/المعلقة، فهي تقوم على الاندثار والموت والحرب والقتل، إن صورة الدم التي استحضرها زهير للون الثياب هي صورة دماء القتلى الذين راحوا ضحية الحرب التي دارت بين عبسٍ وذبيان.

وينتقل الشاعر إلى حركيةٍ جديدةٍ وهي الحركية المتمثلة بالفعل (وورَّكن) ويذكر اسم مكانٍ جديدٍ هو (السوبان)، ولا يفوته أن يصف النساء الظاعنات بالدلِّ والرفاهية والنعيم. إن الصورة الجمالية للنساء فيها انعكاسٌ وجدانيٌّ إيجابيٌّ على نفسية الناظر أو المشاهد. ولذلك استحضر الشاعر هنا (الصديق، والناظر) ليكون ذلك معينًا له على تصوير المشهد بأسلوبٍ غير مباشر.

وبعد أن تحدث الشاعر عن الإطار المكانيِّ (العلياء والسوبان) يمزج في البيت الخامس بين البعد المكانيِّ والبعد الزمانيِّ، فيقول: بكرن واستحرن، فهنَّ لوادي الرسِّ كاليد للفم، فالظعائن تعرف أين طريقها، وكيف أنها أصبحت قريبةً من وادي الرس.

وينسج الشاعر خيوط المشهد من العناصر الإنسانية والزمانية والمكانية والأشياء الأخرى، فيتحدث عن (القنان) الذي جعلته الظعائن عن يمينهن، ويذكر ذلك من أجل أن يبيِّن من بالقنان من مُحلٍّ ومُحرم، فالمحلُّ والمحرم إشارتان واضحتان إلى القتال والحرب، وهذا ما يؤكد أن صورة الظعائن عند زهير لم تستطع أن تتخلص من صورة الحرب التي أدت إلى القتل والموت وسفك الدماء .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى (السوبان) الذي ذكره في البيت الثالث ليؤكد ويبين كيف قطعته الظعائن، وهن يتجلَّين بأبهى الحلل وأجمل الصور. ويشكل البيت السابع صورة العهن المصبوغ بالأحمر الذي شبَّهه ب (حَبِّ الفنا) ذي اللون الأحمر. وهذا البيت يجسِّد مع البيت الثالث الذي ذكر فيه صورة الدم حالةً

شعوريةً خاصةً لم تستطع أن تفارق مخيلة زهير، وهي صورة الدم الذي يمثل القتل الناتج عن الحرب. ولكن المشهد لا يظل محصورًا في الأفق الأحمر، وإنما يتجاوز ذلك ويتخطاه إلى لونٍ جديدٍ هو اللون الأزرق الذي يمثل صفاء الماء. والوصول إلى الماء يعني الوصول إلى الحياة بعد الموت الذي خيَّم على الديار كما هو واضحٌ في المقدمة الطللية.

تشكل هذا المشهد من حركيةٍ قائمةٍ على الوصف، لكنه ليس الوصف الجامد، وإنما الوصف القائم على الحركة، والدليل على ذلك تكرار الشاعر للفعل الماضي في معظم الأبيات، إذ إن المشهد يتشكل من نقطة بداية تتمثل بالفعل (تحمّلن) ونقطة نهاية تتمثل بالفعل (وضعن)، مما يعني انتهاء الرحلة. فالمشهد لم يتشكل من وصفٍ جامدٍ وثابت، وإنما انبنى في جوهره بناءً حركيًّا يتمثل من خلال تكرار الفعل الذي مثّل أهمية الحركة في تأليف المشهد ونسج خيوطه.

لقد كانت المقدمة الطللية متواصلةً بمشاهدها الحياتية من حيوانٍ ونباتٍ وظعائن ليصل في النهاية إلى قوله:

فأقسمتُ بالبيت الذي طافَ حولَه
رجالٌ بنَوْه من قريشٍ وجُرْهُمِ
يمينًا لنعم السيِّدان وُجِدتُما
على كلِّ حالٍ من سحيلٍ ومبرم

ويخرج بذلك من مشهد الطلل ومشهد الظعائن، ليدخل في الغرض الذي نحسبه الغرض الرئيسي للمعلقة، وهو الحرب والسلام من خلال مدح السيدين القائمين على ذلك وهما هرم بن سنان والحارث بن عوف .

لقد بثّ زهير بذور الحياة وحركتها في المقدمة الطللية لمعلقته، حين شحنها بقطعان من الظباء، وولادات الأطلاء الجديدة التي تنهض من كلِّ مجثم، فكان ذلك

بشرى بانبثاق الحياة واستمراريتها، بعدما أصاب الأطلال ما أصابها من الإقفار والموت والخراب.

لقد كان زهير من خلال معلقته يهدف إلى سلم المجتمع والحرص على سموٌ القيم في مجتمعٍ قبليٍّ لم يكن يقيم كبير وزنٍ لقيم السلام بوجهٍ خاص، فأراد الشاعر أن يبيّن مزايا حياة السلم مقابل نقيضها حياة الحرب؛ كما أراد تبيين مزايا إيجابية الدور الاجتماعي للفرد ضمن مجتمعه، وركّز على المسؤولية الخلاقية للأفراد الذين هم عمادٌ لأيِّ مجتمع .

إن مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى ومعلقته على وجه الإجمال تمخضت عن تجربته الفياضة والمتمثلة في أن: «عسرًا لن يبقى مهما طال أمده وقست أوحاله، ولا بد لكل كدورةٍ من صفاءٍ أو يبوسةٍ من لين، لذلك جدَّد هذه الحياة القديمة بالوشم، وسخَّر صوره الفنية لتغيِّر حالة القلق التي تسود القوم إلى أمن، ولتعالج قضيتهم الأساسية «الحرب والسلام» مبشرًا بيومٍ جديد، وفاتحًا صفحةً جديدة، ترجمت حقيقة الشاعر وصدق مثاليتها»[1] .

رابعًا - مقدمة معلقة عنترة بن شداد نفادُ المخزون أم ثراءُ التجارب الإنسانية؟

هل غادر الشعراءُ من متردَّمِ
أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ
حتى تكلَّمَ كالأصمِّ الأعجمِ

ولقد حبستُ بها طويلًا ناقتي
أشكو إلى سُفْعٍ رواكِدَ جُثَّمِ

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلَّمي
وعمِّي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي

(١) محمد صادق حسن عبدالله: المرجع السابق ص ١٨٥.

دارٌ لآنسةٍ غضيضٍ طرفُها
طَوْعُ العناقِ لذيذةِ المُتَبَسَّمِ
فوقفتُ فيها ناقتي وكأنَّها
فَدَنٌ لأقضيَ حاجةَ المُتَلَوِّمِ
وتَحُلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلُنا
بالحَزْنِ فالصَّمَّانِ فالمُتَثَلَّمِ
حُيِّيتَ من طلَلٍ تقادَمَ عهدُه
أقوَى وأقفرَ بعدَ أمِّ الهيثمِ
حلَّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحتْ
عَسِرًا عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مخرمِ
عُلِّقْتُها عَرَضًا واقتُلُ قومَها
زعمًا لعمر أبيكَ ليس بمزعمِ
ولقد نزلْتِ فلا تظنِّي غيره
منِّي بمنزلةِ المُحَبِّ المُكرَمِ
كيف المزارُ وقد تربَّعَ أهلُها
بعُنَيزتَيْنِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ
إنْ كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنَّما
زُمَّتْ رِكابُكُمُ بليلٍ مظلمِ
ما راعَني إلا حَمولةُ أهلِها
وَسْطَ الدِّيارِ تسفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ
فيها اثنتانِ وأربعون حلوبةً
سودًا كخافيةِ الغرابِ الأسحمِ (١)

يشكو عنترة ويشكك في مطلع معلقته من نفاد المخزون الإبداعي لديه، فيتساءل عما إذا كان الشعراء قد غادروا موقفًا للأطلال لم يقفوا عليه، أو غرضًا

(١) الشنتمري: مصدر سابق، ج ٢، ص ٨٧ – ٨٨.

شعريًا لم يقصّدوا فيه القصيد، فلم يتركوا زيادةً لمستزيد، لقد كان السؤال (هل غادر الشعراء من متردم) في حقيقته تجسيدًا لحيوية استدعاء الرصيد الشعري وما يكمن وراءه من ثراء التجارب الإنسانية لمن سبق عنترة من الشعراء، وقد شبَّه الشاعر مجمل الإبداع الشعري الذي سبقه بحالة الثوب الذي لم يبق فيه مكانٌ لرقعةٍ/ قصيدةٍ جديدة. ولهذا السبب صاغ عنترة بديل الوقوف على الأطلال واستهلَّ ذلك في سؤالٍ وجَّهه لنفسه إن كان قد عرف الدار/ دار المحبوبة بعد الذي اعتراه من توهمٍ وحيرة؛ والدار - كعادة الأطلال - كانت صمًّاء عجماء لا ترد على أي سؤال، فلم يكن أمامه من حيلةٍ إلا بثُّ الشكوى لأثافيّ جثَّم سوداء لا حراك فيها، بقيت دلالةً على ماضي هذه الأطلال المزدهر، عندما كانت تسكنها آنسةً حييَّة غضيضة الطرف مطواعةً لذيذة المبسم والعناق .

لقد كان السؤال بحدِّ ذاته بدايةً لقصيدةٍ أثرت الشعر الجاهلي بخاصةٍ والشعر العربي بعامةٍ، فكانت من المعلقات المعدودة، وكان هذا السؤال منطلقًا لما بعده، حيث شخَّص عنترة دار عبلة في الجواء وخاطبها بصيغة المنادى، واستنطقها ولكن أنَّى للطلل أن يجيب سائله؛ غير أن الشاعر يستمر في الخطاب ويزجي تحية الصباح وتمنيات السلامة والسلام لدار عبلة (وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي). وفي رأي الدكتور صلاح رزق أن الدار هنا ليست بالضرورة مقتصرةً على دار المحبوبة، ولكن تعميق البعد الإنساني الكامن في عمق كلِّ تجربةٍ تصدر عن إنسانٍ حساسٍ مرهف الشعور متميز التجربة ثاقب الرؤية شان الشاعر الحق في كلِّ زمانٍ ومكان، وهو ما «يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الدار المذكورة هنا ليست سوى الرمز الدال على المنشود دومًا من مطلق الاستقرار الآمن في رحلة الحياة، وحقيقة السلام الذي ينشده الإنسان لنفسه وللأحياء عبر هذه الحياة»[1] والشاعر في هذا المطلع يتوخَّى تحقيق ذاته من خلال الإبداع الشعري، وطلب بلوغ الطمأنينة المعرفية لاجتياز حالة التوهم والقلق والالتباس .

(١) صلاح رزق: المعلقات العشر - دراسة في التشكيل والتأويل، ج١، دار غريب؛القاهرة ٢٠٠٩، ص ٣٨٣ .

لقد دخل الشاعر لحظة النشوة بمخاطبته الدار بعدما عرفها وزال كلُّ لبسٍ وحيرة، فلم يرَ بأسًا من إيقاف ناقته الضخمة في موقع دار عبلة التي لا تزال ماثلةً في الواقع أو في خياله المُحِبِّ وكأنها قصرٌ ضخمٌ وعامر، وهنا التباسٌ جميلٌ مؤداه تساؤل المتلقي:هل الفدن/ القصر هي أطلال عبلة أم هي الناقة الضخمة. وكان دافعه للوقوف أن يقضي حاجةً في نفسه المترقبة المنتظرة ويتفقد ما دلَّ عليه حال الدار بعد رحيل المحبوبة وقومها، التي كان رحيلها لأسبابٍ تعود لصراعات البشر المعتادة آنذاك خاصة، ولأسبابٍ طبيعيةٍ جغرافيةٍ/ مناخيةٍ من جانبٍ آخر .

لا يمكث الشاعر طويلاً حتى يؤكد مرةً أخرى حلول عبلة وقومها في وادي الجواء، أو في منخفضٍ متَّسعٍ من الأرض، بينما يحلُّ أهله في الأماكن الغليظة المرتفعة من الصمَّان فالمتلثم، أي أنهم تعاقبوا على حلول أكثر من مكان على التوالي، وفي ظلِّ هذا الواقع الصعب وعسر التواصل الإنساني بين الحبيبين لا يجد الشاعر بدًّا من الدعاء للطلل تحيةً لمحبوبة الغائبة الحاضرة فيقول:

حُـيِّـيـتَ مـن طـلـلٍ تـقـادمَ عـهـدُه

اقـوى واقـفـرَ بـعـد ام الـهـيـثـمِ

إن الشاعر يحيِّي طللاً تقادم عهده بفعل الزمن، ولكنه لم يُصَب بالإقواء والإقفار إلا بعد رحيل أمِّ الهيثم، فيستلهم الشاعر بعدًا تراثيًّا أسطوريًّا قديمًا مفاده أن المرأة رمزٌ للإخصاب والنماء وغيابها غيابٌ لذلك. وهو غيابٌ يجعل مجرَّد زيارتها أمرًا محفوفًا بالمخاطر لأنها (أصبحت) في أرضٍ مسبعة (أرض الزائرين)، لقد أنار فعل الإصباح بوضوحٍ كاملٍ عسر لقاء المحبوبة واستحالته، ومما يزيد من صعوبة الموقف أنه شغل بحبِّها (عُلِّقتُها) من غير تعمُّدٍ وهذا من أقوى أنواع العشق، في حين أنَّ حيَّها مشتبكٌ في القتال مع حيِّ عنترة، ومعنى ذلك ببساطةٍ أنه يطلب قرب قومٍ ومصاهرتهم وهو يقوم بقتلهم مجبرًا في الوقت ذاته، فهل هناك مانعٌ من

الزيارة ناهيك بالقرب أعسر من هذا المانع؟ وهنا نرى أن حقَّ القبيلة الجماعيَّ قد سلب عنترة/ المحبَّ حقَّه الذاتيَّ في أن يحبَّ محبوبته ويزورها.

إذًا ثمَّة مسافةً كبيرةً بين حقِّ الشاعر/ الفارس الفرديِّ في الهوى والعشق، وبين حقِّ القبيلة وهو حقٌّ جماعيٌّ يخضع لروابط وقيم وأعرافٍ قبليةٍ مقدسة، تمنع تلاقي الحبيبين، وتصاهر الحيَّين، فلا يبقى والحالُ هذه إلا رباط الحبِّ المقدَّس وهو ما يؤكد عليه الشاعر لمحبوبته بأنها وبرغم كلِّ هذه العوائق قد نزلت من نفسه منزلة المُحَبِّ المُكَرَم، فلا يتبادر إلى ذهنها شيءً غير ذلك .

إن عوائق الحبِّ لم تعد مقتصرةً على الخصومة والقتال بين الحيين، وهو أمرٌ أكثر من كافٍ في حدِّ ذاته لقصم أيِّ تفكيرٍ بعلاقة حبٍّ بين فتاةٍ من هذا الحيِّ وفارسٍ من الحيِّ الخصم، وفضلاً عن هذا طرأ بعدٌ جغرافيٌّ جرَّاءَ الخصام والقتال، فلربما كان الحيَّان وقت السلم متقاربي مواقع السكن، لكن للحرب آثارها وخططها، فلقد ابتعد الحيَّان سكنيًّا وجغرافيًّا بعد تنافرهما وتباعدهما النفسيِّ بحيث صار حيُّ المحبوبة يقضي فصل الربيع في العنيزتين، وحيُّ عنترة يقي بالغيلم.

يتحدَّث الشاعر عن أمرٍ ماضٍ كما يبدو ولكنه يعود لاسترجاعه وكأنه حدث للتوِّ، فيخاطب الحبيبة الراحلة من وقتٍ مضى بصيغةٍ تقترب من العتاب:

إن كنتِ ازمعتِ الفراقَ فإنما
زُمَّتْ ركابُكم بليلٍ مظلمِ
ما راعني إلا حَمولةُ أهلها
وسطَ الديارِ تسفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

إن الشاعر يستذكر بكرهٍ لحظة رحيل حبيبته مع أهلها، وكيف أن الأمر خارجٌ عن إرادتها كما هو خارجٌ عن إرادته، لقد كان مشهدًا مفزعًا فوق كراهته، وكان أمر الرحيل مبيَّتًا بليل، (زُمَّتْ ركابكم بليلٍ مظلم)، لعلَّ رحيل الخصوم المفاجئ وفي

ظلمة الليل كان من دواعي الحيطة والحذرلأمن القبيلة الراحلة وسلامتها، ولذلك لم ينتبه الشاعر/الحبيب لهول هذه المباغتة إلا والإبل الناقلة للأحمال الثقيلة تسفُّ ما توافر لها من النبات بعد أن قطعت مسافةً واستراحت وسط الديار .

لم يخرج عنترة من أزمته النفسية ممتطيًا ناقته كما فعل طرفة بن العبدأوغيره، فلقد كان لديه من أعباء الحرب والالتزام أمام قبيلته ما يغنيه بل ويمنعه من ذلك، ولذلك فقد اكتفى بذكر النياق/ الحمولة التي تحمل أثقالاً كبيرة، وتسف حبَّ الخمخم وسط الديار، ويبدو أنه كان قد تأملها جيدًا ولاحظها بدقةٍ فأحصى منها اثنتين وأربعين حلوبةً سودًا كخافية الغراب الأسحم، وهذا في اعتقادي راجعٌ إلى عشقه الشديد لمحبوبته، وهو عشقٌ يدفعه إلى تقصي كلَّ شيءٍ عنها وعن قومها مهما بدا بسيطًا أو صغيرًا.

لقد كان طللاً (أقوى وأقفر) وتقادم عهده، ولم يبق من آثاره إلا نؤىً رواكد جثَّم، هذا فضلاً عن الطلل النفسي الممثل في الشاعر الفاقد، وقد تقاسمت هذا المشهد الطللي المؤثر عناصر كثيرةٌ تمثل العنصر الإنساني فيها بالشاعر ابتداءً، وكانت المحبوبة /عبلة أو أمُّ الهيثم العنصر الإنساني الأهم في المشهد، وإن شئتَ عناصر إنسانية متوارية في هذا المشهد فهم قوم المحبوبة الأشداء، الذين لم يتركهم الشاعر دون المزج بين عنصرهم وعنصر الحيوان الكريم (الأسد) فهم (زائرون) كصوت الأسد، وأرضهم التي أحلُّوا فيها المحبوبة هي أرض (الزائرين) .

ويتمثل العنصر الحيواني بشكلٍ أساسيٍّ في النوق: ناقة عنترة التي حبسها طويلاً على الأطلال والواقع أنه حبس نفسه هو وتوحَّد مع ناقته؛ أما النوق الأخرى فهي حمَّالة الظعون والظعائن، وهي اثنتان وأربعون حلوبة سودًا كخافية الغراب الأسحم، فهي عنصر حياةٍ أساسيٌّ تمثل في قوله (حلوبة) وهي سوداء، ألا نرى الشاعر وكأن نفسه تقول:إنها نوق خيرٍ برغم سوادها، كما أنني فارس خيرٍ لقومي

برغم سوادي، ولكن الفراق يبقى فراقًا ولذلك جعل لون النوق هو لون (الغراب الأسحم) مع ما للغراب من صيتٍ وسمعةٍ أسطوريةٍ في الشؤم والفراق.

خامسًا - مقدمة معلقة لبيد بن ربيعة: لوحةٌ فنية أم لوحة كونية؟

تتجسد اللحظة الطللية في الفعل (عفت)، وهو فعلٌ ينشر إيحاءات الإنمحاء والانطماس، ويؤسس الحسَّ بالموت المكاني، فتغدو علاقة الشاعر بالمكان علاقة توترٍ، ويزداد هذا التوتر الذي يصل مرحلة الانفصال عندما يربط الشاعر فعل التعفية بالشمولية لأماكن عديدة من الديار (محلها، مقامها، منى، مدافع الريان)، فتصبح كلُّ إيحاءات الحياة وعلاماتها غائبةً عن المكان؛ ويأتي عنصر الزمان ليضع بصمته على طللية المكان وتهميشه، (دمنٌ تجرَّم بعد عهد أنيسها حججٌ خلون حلالُها وحرامها) .

ولكن الشاعر يحاول أن يزرع الأمل في هذه الأرض الموات، ويخلصها من براثن الموت، فيرسم لها صورةً مناقضةً للعدم، صورةً بناءةً تدفع صورة الهدم، وصورة أملٍ تلغي صورة اليأس والإحباط؛ والشاعر بهذا يرسم من خلال المقدمة الطللية لمعلقته، لوحةً كونيةً حيةً ورائعةً، صوَّر من خلالها مظاهر الطبيعة بمختلف تجلياتها، مطرها وورقها، سحابها ورواعدها، وسيولها التي تجلو الطلول، وتشبيهها بالأقلام التي تخطُّ على الطلول/ الورق فتبيِّن آثارها وتجدُّدها. ولم ينسَ الإتيان بصورةٍ فنيةٍ مقابلةٍ للأولى، وفيها حديثٌ عن ربيع الأرض والحيوان من ظباءٍ ونعامٍ أطفلت أطلاءً وبهامًا في ناحيتي الوادي؛ ولم يقتصر انبعاث الحياة في الأطلال لدى لبيد على الحياة الحيوانية، بل إن الحياة النباتية ربما سبقت الحياة الحيوانية بخصبها، وسواء أكان المطر حقيقيًّا فترك آثاره على الأطلال، أم كان مطرًا من خلال تمني الشاعر ودعائه لها، فإن الشاعر بهذا يجعل الحركة والحياة تدبُّ في الأطلال بعد موتها، ومع كلِّ هذه الجهود، فإن الأطلال لا تجيبه أو تردُّ على أسئلته

كونها صمًّا خوالد لا يبين كلامها:

عـفـت الـديـار مـحـلُّـهـا فمُـقـامُـهـا

بمِـنًـى تـأبَّـدَ غَـولُـهـا فـرِجـامُـهـا

فـمـدافـعُ الـرَّيَّـانِ عُـرِّيَ رسمُـهـا

خَـلَـقًـا كـمـا ضَـمِـنَ الـوُحِـيَّ سِلامُـهـا

دِمَـنٌ تَجَـرَّمَ بـعـدَ عـهـدِ انـيسِـهـا

حِـجَـجٌ خَـلَـوْنَ حَـلالُـهـا وحَـرامُـهـا

رُزِقَـتْ مَـرابـيـعَ الـنـجـومِ وصـابَـهـا

وَدْقُ الـرَّواعِـدِ جَـوْدُهـا ورِهـامُـهـا

مـن كـلِّ سـاريـةٍ وغـادٍ مُـدْجِـنٍ

وعـشـيَّـةٍ مُـتَـجـاوِبٍ إرزامُـهـا

فـعـلا فـروع الأيـهُـقـان واطـفـلـت

بـالجَـلْـهَـتَـيْن ظـبـاؤهـا ونـعـامُـهـا

والـعـينُ سـاكـنـةٌ عـلـى أطـلائـهـا

عُـوذًا تَـأجَّـلُ بـالـفـضـاء بِـهـامـهـا

وجـلا الـسُّـيـولُ عـن الـطـلـولِ كـأنَّـهـا

زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُـتـونَـهـا أقـلامُـهـا

أو رَجْـعُ واشـمـةٍ أُسِـفَّ نَـؤورُهـا

كِـفَـفًـا تَـعـرَّضَ فـوقَـهـنَّ وِشـامُـهـا

فـوقـفـتُ أسـألُـهـا وكـيـف سـؤالُـنـا

صُـمًّـا خـوالِـدَ مـا يُـبـيِّنُ كـلامُـهـا

عـرِيَـتْ وكـان بـهـا الجـمـيـعُ فـابكـروا

مـنـهـا وغـودِرَ نُـؤْيُـهـا وثُـمـامُـهـا

شاقتكَ ظُعُنُ الحَيِّ حِينَ تَحمَّلوا

فتَكَنَّسوا قُطُنًا تَصِرُّ خِيامُها

مِنْ كلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ

زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَامُها

زُجَلًا كَأنَّ نِعَاجَ تُوضِحَ فَوْقَها

وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفًا أرْآمُها

حُفِزَتْ وَزَايَلَها السَّرَابُ كأنها

أجْزَاعُ بِيشَةَ أثْلُها وَرِضَامُها

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارَ وَقَدْ نَأَتْ

وَتَقَطَّعَتْ أسْبَابُها وَرِمَامُها

مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجَاوَرَتْ

أَهْلَ الْجِبالِ فأيْنَ مِنْكَ مَرَامُها ؟

بِمَشَارِقِ الْجَبَلَيْنِ أوْ بِمُحَجَّرٍ

فَتَضَمَّنَتْها فَرْدَةٌ فَرُخَامُهَا

فَصُوَائِقٌ إنْ أيْمَنَتْ فَمَظِنَّةٌ

منها وِحَافُ الْقَهْرِ أوْ طِلْخَامُها

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ

وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا

وَاحْبُ المُجَامِلَ بِالجَزِيلِ وَصَرْمُهُ

بَاقٍ إذَا ضَلَعَتْ وَزَاغَ قِوامُهَا

بِطَلِيحِ أسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً

مِنْها فَأحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

وَإذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ

وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الكَلالِ خِدَامُهَا

فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا
صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا [1]

لقد رأينا كيف أن الشاعر بدأ معلقته بما جرت عليه عادة الشعراء الجاهليين، بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى من آثارها بعدما هجرها أصحابها، ونرى أن الشاعر لم يفاجأ بالحالة التي وجد الأطلال عليها، لذلك يبدأ المطلع الأول في معلقته بالقول (عفت الديار) – فعل وفاعل في إيجازٍ وتكثيف، وتستمر الجمل الخبرية على مساحة الأبيات الثلاثة الأولى لتفصِّل كيفية عفاء الدار، ومن خلال هذه الوقفة الطللية يبيِّن الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى ما لحق بهذه الديار من أشكال الخراب واندثار الحياة وحلول السكون والخمود، وتحول الديار من الحياة إلى الموت .

وما أن نقرأ الأبيات الأربع التالية، إلا ونرى الشاعر قد قلب صورة الديار بأطلالها من أرضٍ موات إلى أرضٍ تنبض بالحياة من جديد، إذ إنها (رزقت مرابيع النجوم) واختُصَّت بالأمطار المتتابعة، فتحولت بفعل ذلك إلى بيئةٍ تموج بالحياتين النباتية والحيوانية .

واعتبارًا من البيت الأول يظهر لبيد الحسرة والحزن على ما حل بهذه الديار من دروسٍ واندثار، وقد اعتمد في تصوير ذلك على كل أسباب الفناء والتناهي والعدم، حيث عفت ديار الأحباب سواء ما كان منها للحلول، وما كان للإقامة، وتوحشت الديار وأقفرت، وتوحشت معها مدافع جِبل الريان لارتحال الأحباب، وتوالت عليها السيول بأكملها، إنها لوحة تعكس الواقع كما يعيشه الإنسان الجاهلي، إنها صورة الحياة القاسية والطبيعة الجافة التي عطلت حركة الإنسان وحدت من نشاطه. ونرى في جانبٍ آخر من مقدمة المعلقة أن الشاعر التفت من حوله ليجد أن هذا الزمن الذي أتى على كلِّ شيء هو نفسه الذي غير وجه الأرض وحوَّلها،

(١) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق وتقديم: إحسان عباس، مصدر سابق، ص ٢٩٧ – ٣٠٤.

فخلق من السكون حركةً ومن الموت حياة، ذلك أن الفصول تعاقبت على هذه الديار منذ رحيل أهلها عنها، ومنحت لهذه الأرض حرارة الشمس، وغزارة الأمطار وأنواء الربيع، وهو ما أدى إلى تحول الموت إلى حياة، فأخصبت الدار بعد جفافها، وكثر بها العشب وحلت بها الظباء والنعام فشعرت بالاستقرار وتكاثرت، وأقامت الأبقار الجميلة على أولادها ترضعها وانتشرت القطعان في المكان كله.

إن هذه اللوحة التي صورها الشاعر تعكس بجلاء ووضوح رغبته الأكيدة في اجتياز الراهن وتخطيه إلى أملٍ باسمٍ مشرق، إلى ظرفٍ تخلق فيه الحياة خلقًا جديدًا سمته البقاء وشعاره الاستمرار، فرمز للخصوبة والنماء وانتصار الحياة على الموت بفروع الأيهقان الذي علا وارتفع، وبولادة الأطلاء الجديدة، مما جعل الحياة تعود إلى الأرض، وبرغم ما يراه الشاعر من صور الحياة الجديدة، نراه ينظر بحسرةٍ وأسىً إلى صورة الدار الدارسة التي كشفت السيول عن بعض معالمها، وذلك حين وجدناه واقفًا مستنطقًا الحجر لعله يخبره عن أحوال هؤلاء الذين ارتحلوا فيطفيء شيئًا من لواعج شوقه وحنينه، ولكن هيهات أن ينطق الحجر، وهيهات للنفس أن تجد شفاءها في سؤال حجرٍ لا يجدي ولا ينفع، إن هذا السؤال يكشف عن الألم المكتوم في صدر الشاعر عندما يصطدم بالحقيقة المرة، وعندما لا يجد أمامه سوى الحجارة والنؤى، وقد كان المكان من قبل يعج بدفء الحبِّ ودفء الحياة.

وإذا ما رجعنا إلى تتبع ما جاء في مقدمة لبيد بن ربيعة من صور ومشاعر وكلمات، لنربط بينها وبين الجو النفسي العام، وأن نلتمس من وراء ذلك، الانفعال السائد الذي أمكنه أن يغمر المقدمة الطللية بأكملها، وأن يهيمن على كلماتها وصورها، سنجد أنفسنا أمام رمزية هذه الأشياء والمتجلية في قضية الصراع بين الحياة والموت وهو الأمر الذي يتموضع داخل الإحساس الدفين للشاعر، وفي موقفه

من الحياة، ويظهر ذلك من خلال توالي الصور في هذه المقدمة الطللية بقسميها «فصورة العدم التي ترمز لها الدار الدارسة تقف جنبًا مع صورة الحياة النامية المزدهرة التي تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر[1]»؛ وبهذا التحول الطللي من الموات إلى الحياة، يكون الشاعر في واقع الأمر قد تجاوز- بنفسه- إحباطات الهزيمة واليأس ودخل عالم الأمل والانتصار .

سادسًا - مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم: مقدمةٌ خمريةٌ أم ثورةٌ نفسية؟

ذكرنا في أول هذا الفصل من أنواع مقدمات القصائد الجاهلية المقدمة الخمرية، وهي مقدمة تعدُّ من النزعات الشاذة والنادرة في الشعر الجاهلي، ويجري افتتاح القصيدة بالرغبة في الخمر والشرب النهم كمقدمة المعلقة التي نحن بصدد الحديث عنها، وهي معلقة عمرو بن كلثوم، حيث كرَّس مقدمتها للتعبير عن الرغبة الشديدة في الخمر والشرب والنهم والغزل والافتخار بذلك، ثم «يتطاول فجأة بالفخر أمام عمرو بن هند، وفي الخمر يتأنَّى ويعرض حديثه عنها من خلال فخره واعتزازه، ولعله يمهد بها لثورته وغضبه على ابن هند، فذكر الخمر في مجال الشجاعة والفروسية شائعٌ في الشعر الجاهلي»[2] .

نصُّ مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم :

أَلا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينا
وَلا تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينا

مُشَعْشَعَةً كَأنَّ الحُصَّ فيها
إذا ما المَاءُ خَالَطَها سَخِينا

---

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٩، ص ١٢٢ .

(٢) سعد إسماعيل شلبي: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، ط١، مكتبة غريب، القاهرة، ص ٣٦ - ٣٩ .

تَجُـــورُ بـــذي الـلُّـبَـانَـةِ عَـــنْ هَـــوَاهُ
إذا مَـــا ذاقَـــهـــا حَـــتَّـــى يَـلِـيـنـا
تَـــرَى الّـلـحِـزَ الـشَّـحـيـحَ إذا أُمِـــرَّتْ
عَـلَـيْـهِ لِمَـالِـهِ فـيـهـا مُـهـيـنـا
صَـبَـنْـتِ الـكَـأسَ عَـنَّـا أُمَّ عَـمْـرٍو
وكـانَ الـكَـأسُ مَـجْـراهـا الـيَـمِـيـنـا
وَمَـا شَـرُّ الـثَّـلاثَـةِ أُمَّ عَـمْـرٍو
بِـصـاحِـبِـكِ الَّـذي لا تـصْـبَـحِـيـنـا
وَكَـأسٍ قَـدْ شَـرِبْـتُ بِـبَـعـلـبـكٍّ
وَأُخْـرَى فـي دِمَـشْـقَ وَقَـاصِـرِيـنـا
إذا صَـمَـدَتْ حُـمَـيَّـاهـا أَرِيـبًـا
مـن الـفـتـيـانِ خِـلْـتَ بـه جُـنـونـا
فـمـا بَـرِحَـتْ مـجـالَ الـشَّـرْبِ حـتـى
تَـغَـالَـوْهـا وقـالـوا: قـد رَوِيـنـا
وَإنَّـا سَـوْفَ تُـدرِكُـنـا المَـنَـايَـا
مُـقَـدَّرَةً لَـنـا وَمُـقَـدَّرِيـنـا
وإنَّ غـدًا وإنَّ الـيـومَ رهـنٌ
وبَـعْـدَ غَـدٍ بمـا لا تـعـلـمـيـنـا
قِـفـي قـبـلَ الـتَّـفَـرُّقِ يـا ظَـعـيـنـا
نُـخَـبِّـرْكِ الـيـقـيـنَ وتُـخْـبِـرِيـنـا
بـيـومِ كَـريـهـةٍ ضَـرْبًـا وطَـعْـنًـا
أَقَـرَّ بـه مَـوالِـيـكِ الـعـيـونـا
قِـفـي نـسْـألْـكِ هـل أحْـدَثْـتِ صَـرْمًـا
لِـوَشْـكِ الـبَـيْـنِ أم خُـنْـتِ الأمـيـنـا

أفي لَيلَى يُعاتِبُني أبوها
وإخوتُها وهم لي ظالمونا
تُريكَ إذا دَخَلتَ على خَلاءٍ
وقد أمِنَتْ عيونَ الكاشحينا
ذِراعَيْ عَيطَلٍ أدْماءَ بِكْرٍ
تَرَبَّعَتِ الأجارِعَ والمُتونا
وثَدْيًا مثلَ حُقِّ العاجِ رَخْصًا
حَصانًا من أكُفِّ اللامسينا
ونَحرًا مثلَ ضوءِ البدرِ وافَى
بأتْمامٍ أُناسًا مُدْلِجينا
وسارِيَتَيْ رُخامٍ أو بَلَنْطٍ
يَرِنُّ خَشاشُ حَلْيِهِما رَنينا
ومَتْنَيْ لَدْنَةٍ طالتْ ولانتْ
رَوادِفُها تَنوءُ بما وَلينا
ومَأكَمَةً يضيقُ البابُ عنها
وكَشْحًا قد جُنِنْتُ به جُنونا
تَذَكَّرْتُ الصِّبا واشْتَقْتُ لمّا
رأيتُ حُمولَها أُصُلاً حُدينا
وأَعْرَضَتِ اليمامَةُ واشْمَخَرَّتْ
كأسيافٍ بأيدي مُصْلِتينا
فما وَجَدَتْ كوَجْدي أُمُّ سَقْبٍ
أَضَلَّتْهُ فرَجَّعَتِ الحَنينا
ولا شَمْطاءُ لم يَتْرُكْ شَقاها
لها من تسعةٍ إلا جَنينا

أبــا هــنــدٍ فــلا تــعْــجَــلْ علـيـنـا
وأنـــظِــرنـــا نُـــخَـــبِّـــرْكَ اليـقـيـنـا
بـــأنَّـــا نـــــوردُ الــــرَّايـــاتِ بـيـضًـا
ونُـــصْــدِرُهــنَّ حُــمْــرًا قـد رَوِيــنـا [1]

اشتهر من أسباب نظم هذه القصيدة المعلقة روايتان: الأولى لأبي عمرو الشيباني[2]، والأخرى نقلها الأصفهاني في الأغاني[3]، وسواء صحَّت إحداهما أم صحَّت الأخرى، فلسنا في صدد إثبات صحَّة أيٍّ من الروايتين، ولكنهما على فرض حدوثهما، تؤكدان أنهما أوغرتا الصدور، بما يشبه التحدِّي الغبيَّ والمتسلط والخاطئ من جانب عمرو بن هند على الأقل، وربما جاء نظم المعلقة نتيجةً لهذين الموقفين معًا، وتراخي نظمها على أكثر من مرحلة زمنية، فالواضح أن هناك فاصلاً زمنًا بين الأبيات التي نظمت إثر الموقف الأول، وربما كانت مرتجلةً في حضرة الملك، والأبيات التي نظمت إثر الموقف الأخير وما بعده، وهو ما يرشح من سياق القصيدة، وتغيُّر الملامح الفنية في الجزء الأول عنها في الجزء الثاني من القصيدة.

نحن أمام معلقةٍ تعدُّ واحدةً من فرائد الشعر الجاهلي، على صُعُد الخمرة والفرد والقبيلة، وأمام مقدمةٍ خمريةٍ بامتياز، لكنها مبنيةٌ على الفخر سواءٌ الفخر بشرب الخمر والإيمان بما لها من أثرٍ وفعلٍ ونشوةٍ على الشاربين، أو الفخر بالذات الفردية واندغامها بالقوة الجمعية القبلية من خلال أوثق الروابط وأدق النُّظُم بين الفرد وقبيلته .

لقد بدأ الشاعر قصيدته المعلقة بحثِّ الساقية على مباكرته بالصَّبوح، وكان على عجلة من أمره لاحتساء الخمرة من خلال قوله (ألا هبِّي)، فالموضوع يستدعي

(١) الأنباري: مصدر سابق، ص ٤٢١ – ٤٢٥. التبريزي: مصدر سابق، ص ٢٨٥ – ٢٨٨ .
(٢) الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٣٧٠ .
(٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مج٦، ج١١، ص ٣٦- ٣٧ .

هبَّةً منها في نشاطٍ فوق العادة، وهو مع ذلك يأمرها بسقيه بأكبر الأوعية لديها فيحدِّدها (بصحنك)، ويبدو لي أنه كان يحدِّد أيضًا نوعية الخمر وأصوله، فيطلب صبوحه من (خمور الأندرينا) وقرى الأندرين بالشام مشهورةٌ بجودة خمورها، أو لعله يطلب شرب ما ترشِّحه الساقية له ولربعه من الخمور الممتازة لديها، إضافةً إلى عدم نسيانها تقديم خمور الأندرين. لقد استدعى الموقف المستعجل والمتلهف لشرب الخمرة أن يصدر الشاعر تعليماته للساقية من خلال ثلاثة أفعال أمرٍ في البيت الأول فقط: هبِّي، فاصبِحينا، ولا تبقي؛ وواضحٌ أن لدى الشاعر رغبةً عارمةً للشراب وإطفاء غلةٍ لها في صدره ومن معه. ويستمرُّ الشاعر في وصف خمرته المختارة، ربما بعدما عبَّ منها عبَّته الأولى، فانتشت حواسُّه وراح يتأمَّل في الكأس أو الصحن ومحتواها من الخمرة، فبانت له (مشعشعةً)، بعد مزجها بالقليل من الماء، فحاكى لونُها لونَ زهرة (الحص)، وتبقى كلمة (سخينا) في آخر البيت الثاني موضع بعض اللبس والتَّحيُّر، فهل هي اسمٌ وتكون بذلك حالاً لصفةً الماء لما خالط الخمرة، أو هي فعلٌ بمعنى (نجود ونسخو) وهو تفسيرٌ يدعمه البيتان التاليان؛ فشربها ورؤية لونها والانتشاء بكلِّ معطياتها يعدِّل مزاج الشارب فيدفعه نحو البذل والعطاء والسخاء في شرائها لاحتسائها، وربما كان السخاء الحاصل مطلقًا في كلِّ نواحي البذل، وهي بذلك أي الخمرة تعدِل بسطوتها شاربها صاحب الغاية والشغل، فتصرفه عن غايته وشغله الأساسيين فينسى أولية تلك الغاية وذلك الشغل، وينعطف مع لذة الخمرة ويرضخ لفاعليتها ويستجيب لإغرائها ويعيش من خلالها لحظته مؤجِّلاً مشاغله الملحَّة ومتفرغًا لاحتسائها، جاعلاً كلَّ ما سوى ذلك حاجةً ثانويةً؛ لقد خرج الشاعر من نطاق الأمر في البيت الأول، إلى نطاق الفعل المضارع في البيت الثالث فقال (تجور)، وفي البيت الرابع استعمل الفعل المضارع (ترى) والتفت من الغائب إلى المخاطَب، بقصد تحصيل اليقين المرئيِّ رأي العيان،

ليكتشف المخاطَب بعض سطوة الخمرة على اللحز البخيل الضنين الذي لا يكاد يعطي شيئًا، وعزّز ذلك بقوله (الشّحيح) إمعانًا في توصيف هذا اللحز بإضافة آفة الشُّح إلى ضنّه وبخله، حتى يزيل من نفس المخاطَب مظنّة البخل العارض، فأراد وصمه بالشُّحِّ الدائم والمتأصِّل في نفسه، ومن عجائب تاثيرات الخمرة أن هذا اللحز الشّحيح يخرج عن طبعه هذا بمجرَّد أن الخمرة (أُمِرَّتْ) عليه، فقرَّر مضطرًّا الخروج عن شحِّه وبذل ماله مهانًا رخيصًا لشرائها .

هل تجاوزت الساقية عمرو بن كلثوم وسقت الذي يليه؟ إن حصول هذا (الصَّبن) أو (الصدِّ) يؤيد أن هذا الجزء من القصيدة قد نُظم في وقتٍ كان فيه الشاعر فتيًّا صغير السن، فعمرو بن كلثوم ساد قومه وهو في الخامسة عشرة، ولولا تسيُّده هذا لما كان ترتيبه الأول في الجلوس من جهة اليمين، وكان نظام الشرب يقتضي البدءَ بالجالس على اليمين ثمَّ الذي يليه فالذي يليه، ودليل تسيُّده في قوله لأمِّ عمروٍ الساقية (وما شرُّ الثلاثة أمَّ عمروٍ بصاحبك الذي لا تصبحينا)، ومن الطبيعيِّ أن لا يؤاخذ سيدٌ امرأةً ساقيةً بتوهمِّها، ولكنه صحَّح لها الموقف وأبان الحقيقة وفخر بذاته الفردية ومقامه بين صاحبيه الآخرين، ويسرح به الفخر من مجال تصحيح خطأ الساقية ليستذكر لذّة جلسات شربٍ من خمور بعلبك ودمشق وقاصرين، ويستمتع باسترجاع أسماء الأماكن السابقة التي شاركته ذاكرتها لذاذاته ومُتَعه ؛ ثمَّ يلتفت الشاعر إلى استقصاء أثر الخمرة على شاربها، فأسند هذا الفعل إلى سَوْرَتها وسطوتها في النفس (حُمَيَّاها)، فهي بإيجاز تحيل شاربها الرزين المتعقل إلى الجنون أو ما يشبه الجنون. وهي مع كلٍّ هذه الآثار يكون التباري في شرائها وشربها بين الندامى دائرًا بحماسٍ إلى أن يقولوا: قد روينا. ومن عجبٍ أن الشاعر يختم هذا الجزء من المشهد بحكمةٍ هي تحصيل حاصل، ومفاده أن المنايا (سوف تدركنا) وأنها مقدَّرةٌ لنا ونحن مقدَّرون لها. أظن أن الشاعر قال هذا

البيت المبني على بدهيَّةٍ مفروغٍ منها، هي حتمية الموت، وكأنه يعبِّر - بالأصالة عن نفسه وبالنيابة عن ندامِاه - عن حالة الإعياء/ النشوة / الحماس المختلِط عليهم جميعًا والذي أوصلهم إلى حالةٍ لا تستحُث العقل على عميق تفكير، وقصّر القول على المسلّمات، ومنها عدم إنكار سطوة الموت وتذكُّره حتى في اقتناص لحظات اللهو والسرور؛ وعدم نسيانهم ذلك حتى وهم منغمسون في أشدِّ حالات التمسُّك والاستمتاع بالحياة، فالموت هاجسٌ عدميٌّ تزيد الرهبة منه مجهوليَّة المآل والمصير، وكلك فإن الشاعر يقرِّر بدهيَّةٍ أخرى تنصُّ على أن يومهم (هو والندامى) وغدهم وبعد غدهم، كغيرهم من الناس، مرهونةٌ بالمجهوليَّة والغيبيَّة، وهنا يختم البيت بقوله (بما لا تعلمينا)، إنه ببساطةٍ يودُّ التخلُّص من الموقف المحيط بهم، سواءٌ كانت المخاطَبة عودةً إلى الساقية التي تقوم على خدمتهم، أم أن الأرجح أنها الظعينة التي يخاطبها آمرًا إيّاها ظاهرًا وراجيًا لها باطنًا بل خاشعًا في البيت التالي أن تقف لتستمع إلى ما سيخبرها به ويستمع بالمقابل إلى ما ستخبره به .

وفي هذا البيت المصرَّع بنفس القافية في شطريه، ما يشير كذلك إلى نظم القصيدة في فترات زمنية منفصلة، حتى ليُخَيَّل للمتلقي أن الشاعر يبدأ مطلعًا جديدًا لقصيدةٍ جديدة .

لقد انتقل الشاعر من الجزء الأول من القصيدة إلى الجزء التالي، تابعًا بذلك نظام القصائد الجاهلية التي تبدو أجزاؤها أو مشاهدها للوهلة الأولى غير مترابطة، فكيف يخرج الشاعر هنا من مشهد الخمرة والندامى والانتشاء بكلِّ معطيات المشهد الخمريِّ المترف والعابث اللاهي وتأثيراته، ويدلف مباشرةً إلى مشهدٍ به الضرب والطعن، أي أنه يخرج مباشرةً من مشهد الحياة ونعيمها إلى رحاب مشهد الموت وعدميَّته، إنه يطلب بخشوع من الظعينة أن تقف فتُخبَر وتُخبِر، وصفة هذه الأخبار هي اليقين ولا شيء غيره، والإخبار باليقين بين المتحدِّث

والمخاطَبة / الشاعر والظعينة، دليل علاقةٍ خاصةٍ بينهما، فهو يطلب منها الوقوف بصيغة الأمر الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى الرجاء للإخبار باليقين المتبادل بين الطرفين، واليقين هو (ضرْبًا وطعْنًا)، ذلك الضرب والطعن الذي تحقق من خلاله النصر لذات الشاعر ولقومه، مما سرَّ عيون الظعينة المحبوبة الراحلة كما يبدو بمحض إرادتها، وسرور عيونها لأن مواليها انتصروا وحفظوها من ذلِّ السبي والهوان، والشاعر بهذا البيت (بيوم كريهةٍ ضربًا وطعنًا أقرَّ به مواليكِ العيونا) إنما يوجز ما فصَّله في أبياتٍ عديدةٍ في مشهدٍ آخر من القصيدة هذا نصُّها :

علـى آثـارنـا بـيـضٌ حِـسـانٌ
نُـحـاذِرُ أن تُـفـارَقَ أو تَـهـونـا

ظـعـائـنُ مـن جُـشَـمِ بـنِ بـكـرٍ
خَـلَـطْـنَ بِمَـيْـسَـمٍ حَـسَـبًـا وديـنـا

اخَـذْنَ عـلـى فـوارسِـهـنَّ عَـهْـدًا
إذا لاقَـوْا فـوارسَ مُـعْـلَـمـيـنـا

لَـيَـسْـتَـلِـبُنَّ ابْـدانًـا وبـيـضًـا
وأسْـرَى فـي الـحـديـدِ مُـقَـرَّنـيـنـا

إذا مـا رُحْـنَ يمـشـيـنَ الـهُـوَيْـنَـى
كـمـا اضـطـربـتْ مُـتـونُ الـشَّـاربـيـنـا

يَـقُـتْنَ جِـيـادَنـا ويَـقُـلْـنَ لـسـتـم
بُـعـولَـتَـنـا إذا لـم تمـنـعـونـا

إذا لـم نَـحْـمِـهِـنَّ فـلا بـقـيـنـا
لـشـيءٍ بـعـدهـنَّ ولا حَـيِـيـنـا

ومـا مـنـعَ الـظـعـائـنَ مـثـلُ ضـربٍ
تـرى مـنـه الـسـواعـدَ كـالـقُـلـيـنـا [1]

---

(١) انظر: الأنباري، الزوزني، ابن الخطيب التبريزي، مصادر سابقة.

وهكذا رأينا الشاعر قد بدأ المشهد بتقرير أن الحسان - كعادة بعض قبائل العرب - يتبعنهم في الحرب، وفصَّل مهامهنَّ في إطعام الجياد وإثارة حماسة الرجال في الحرب، بكلماتٍ نارية تثير نخوتهم للحفاظ عليهن، ولا يتأتى ذلك الحفظ إلا بالنصر ولا شيء غيره، ويختم المشهد بذكر الفعل المثالي الذي يحمي الظعائن وهو الضرب بالسيف والطعن بالرمح .

يكرر الشاعر الأمر / الطلب / الرجاء للظعينة بالوقوف قُبيل الشروع بالرحيل والفراق لقرب الرحيل والفراق (لوشك البين)، إنه يريد التأكُّد أن رحيلها لا يعني إلا ظعنًا ربما لأسبابٍ تتصل بالظعينة وأهلها، وليس صرمًا لعلاقتهما الخاصة ولا قطعًا لها، ولا هو من باب الخيانة لحبيبٍ أمينٍ كالشاعر .

لقد فاضت الرغبة في الحياة وفجَّر التولُّه بالحبيبة مما دفع الشاعر مكرهًا إلى ذكر اسم محبوبته الظاعنة/ ليلى، بل وذكر كثيرٍ من تفاصيل أوصافها ومحاسنها الجمالية، برغم أن الشاعر يرى مجرَّد عتاب أبيها وإخوتها له على علاقة الحبِّ معها أمرًا ظالمًا، لقد كان عمرو بن كلثوم شاعرًا مرهف الأحاسيس مدلًّا بنسبه وأصله وقبيلته وأفعاله وقيمته الذاتية العالية ولديه قدرٌ عالٍ من امتداد قيم الإنتماء، فهو بذلك يستحق امرأةً بمواصفات ليلى الجمالية الحسيَّة، ولا يتطرَّق هنا لصفاتها الجمالية المعنوية كشأن كثيرٍ من شعراء عصره الذين غالبًا ما يتجاهلون في النساء المعنويَّ والخُلُقي، ويبرزون الجماليَّ الحسيَّ، فلم يحاول الشاعر هنا كتمانها فاندفع إلى وصفها بجسارةٍ في تجربته الحسية، بادئًا من جهة الأمام من ذراعيها الطويلين المتناسقين، وبياض لونها، وقصرها في خدرها الذي لا تراه إلا عيون الحبيب، فإذا ما أمنت عيون الحساد والمتطفلين، هناك فقط يرى الحبيب ذراعيها ولون بشرتها وثدييها المستديرين كحق العاج بما يمثله من لونٍ كريمٍ وقيمةٍ نفيسة، وإلى ذلك هما ثديان مصونان من لمسات الأكف العابثة، لأنها

امرأة حصانٌ مصونة. أما النحر الذي هو مجمع الجمال بين قَمَريَّة الوجه وعاجيَّة الثديين وجمالية الصدر، فهو كضوء البدر المنعكس في وقت تمامه على المدلجين في الظلام، ويبدو أن الشاعر من المعجبين بالعاج فيذهب إلى تشبيه ساقيها بساريتين من العاج، ولا يكتفي بالإشارة إلى متعة النظر في طولهما كساريتين شبيهتين بتمثال معبد، ولا يكتفي بلونهما الأبيض المذهل (رخامٍ أو بلنطٍ - عاج)، وإنما يعطي حاسة السمع حقها حين يشير إلى رنين حليهما .

ويذهب الشاعر إلى وصف محبوبته من موقعٍ خلفيٍّ فيصعِّد إلى وصف متني ظهرها ومكتَّنفي الصلب من يمينٍ وشمالٍ فلا يرى إلا أنها لدنةٌ رخصةٌ وبضَّة، ولا ينسى وصف أعلى فخذها بالمأكمة الضخمة التي يضيق الباب عن الاتساع لها، وخصرها النحيل الذي تدفع رشاقته ونحوله إلى الجنون بها. لقد كان وصف ليلى من الأمام كما بدا لنا هو في لحظة المقابلة والتأمل، أما وصفها من الخلف وبخاصةٍ في البيتين الأخيرين فقد جرى في لحظة إدبارها وبدء انصرافها والمباشرة الفعلية في رحيلها. لذلك قال الشاعر: لقد تذكرت الماضي الجميل واشتقت إليه وتمنيت العودة إلى تلك الأيام، ولكن رؤيتي لحمول ظعنها التي حُدِيَت وقت الأصيل قطعت عليَّ ذلك التمني، ويبدو أن ظُعُن أهل الحبيبة قد ارتحلت على دفعات في أيام متتابعة فقال (أُصُلاً حُدينا) .

لقد وصلت الحبيبة إلى موطنها الجديد (اليمامة)، ولكنها بقيت ماثلةً في قلب الشاعر وقريبةً إلى عيونه مهما ابتعد، ولذلك فهو يرى أن اليمامة على بعدها تبدو لعينيه ظاهرةً استطالت أعلى معالمها وظهرت كنصول سيوفٍ مسلولةٍ بأيدي فرسان، لأن عينيه ترافقها حيث تحل، أما حالة الشاعر بعد رحيل محبوبته فلم يجد لوصف حزنه وأساه عليها أصدق وأكثر واقعيةً من تشبيه نفسه بعنصرٍ حيويٍّ من عناصر بيئته، وهي تلك الناقة/ الأمُّ التي فقدت ولدها/ سقبها فعظم كربها عليه فأنَّت من الوله والحزن وحنَّت وكرَّرت حنينها عليه ورجَّعته، ويبقى تشبيه

الشاعر لحالة كريه موصولةً بالأمّ وبالبيئة نفسها، فيشبِّه حزنه وأساه بحزن الأم الشقية وأساها التي لم يترك حظها التعس لها من تسعة أولادٍ إلا واحدًا، فقد جرَّبت الأسى المروِّع لثماني مراتٍ متتابعة.

ثم يبدأ الشاعر مشهدًا جديدًا من معلقته يخصُّ به قضية قبيلته بني تغلب أمام الملك عمرو بن هند، ليسأل الملك (أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا) إلى آخر ما بالقصيدة من تهديدٍ ووعيدٍ وتحذيرٍ من مغبَّة الانحياز والظلم، فثار شاعر بني تغلب في مواقع أخرى من معلقته ثورة غضبٍ وانتصافٍ لقومه، وهذا في تقديرنا غير تابع لمقدمة المعلقة التي نقف بها عند هذا الحد .

بعد كلِّ هذا هل نستطيع القول أن عمرًا بن كلثوم قد وقف على الطلل كسائر الشعراء الجاهليين؟ والإجابة الأقرب إلى الصحة أنه وقف على طلله الخاص، لقد شارك الشاعر قومه بني تغلب في حربهم ضد بني بكر وانتصر التغلبيون، وصارت حرب البسوس أحقادًا وذكرياتٍ لولا حادثة العطش وموت سبعين تغلبيًّا وتحكيم عمرو بن هند بينهم وبين بني بكر والحكم للأخيرين، لقد كان الشاعر منتصرًا كما قومه ومنتشيًا بخمرة النصر، فعبَّر عنها بنهمه للخمرة الحقيقية، ولم يُهزم قومه أو يُهجَّرون فتصبح ديارهم أطلالاً، فتفرَّغ الشاعر وهو سيِّد قومه إلى الخمرة كمتعةٍ كبرى من متع الحياة، ومناط فخرٍ لشاربها، فوصفها ووصف تأثيراتها ونشواتها وأجاد، ولم ينسَ ذكر هاجس الموت والرحيل (المنايا) وهو في غمرة النشوة وفي صحبة الندامى، ولعلَّ هذا كان وقفةً طلليةً أولى في عقدمة المعلقة، ويأتي بعد ذلك رحيل محبوبته الظاعنة وما سيتبع ذلك من أطلالٍ حقيقيةٍ ونفسية وهو ما يمكننا تسميته بالوقفة الطللية الثانية، ثمَّ جاء الوصف الساحر لجماليات ليلى الحسية واقتران مشاعر حبِّ الشاعر وتعلُّقه بها وانتباهته المفاجئة إلى فوات عهد الصِّبا حيث صارت الغراميات والتصابي من الماضي، وهذه كانت الوقفة الطللية ربما

الأخيرة والأقسى في مقدمة القصيدة المعلقة؛ وفي رأيي فإن هذه الوقفات الثلاث على الأطلال الخاصة بعمرو بن كلثوم ومحبوبته تجعل من مقدمة المعلقة مقدمةً طللية بشكلٍ أو بآخر برغم تصنيفها كمقدمةٍ (خاصة)[1] .

سابعًا - مقدمة معلقة الحارث بن حلِّزة: مرافعةٌ قضائيةٌ بين يدي الملك واستخذاءُ محبٍّ كسير؟ .

آذنـتـنـا بِـبَـيـنـهـا أسـمـاءُ
رُبَّ ثـاوٍ يُمـلُّ مـنـه الـثَّـواءُ
آذَنَـتْـنـا بِـبَـيْـنِـهـا ثـمَّ وَلَّـتْ
لـيـت شِـعـري مـتـى يـكـونُ الـلـقـاءُ[2]
بـعـد عـهـدٍ لـنـا بـبـرقـةِ شَـمَّـا
ءَ فـأدنـى ديـارِهـا الخَـلْـصـاءُ
فـالمحـيَّـاةُ فـالـصِّـفـاحُ فـأعـلـى
ذي فِـتـاقٍ فـعـاذبٌ فـالـوفـاءُ
فـريـاضُ الـقـطـا فـأوديـةُ الـشُّـرْ
بُـبِ فـالـشـعـبـتـان فـالأبـلاءُ
لا أرى مَـن عَـهِـدْتُ فيـهـا فـأبـكي الـ
ـيـومَ دَلْـهًـا ومـا يَـرُدُّ الـبـكـاءُ
وبِـعَـيْـنَـيْـكَ أوقـدَتْ هـنـدُ الـنـا
رَ أصـيـلاً تُـلْـوي بـهـا الـعَـلْـيـاءُ
أوقَـدَتْـهـا بـيـنَ الـعـقـيـقِ فَـشَـخْـصَـيْـ
ـنِ بـعـودٍ كـمـا يـلـوحُ الـضِّـيـاءُ
فـتَـنَـوَّرْتُ نـارَهـا مـن بـعـيـدٍ
بـخَـزازٍ هـيـهـاتَ مـنـكَ الـصِّـلاءُ

(١) انظر: حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص ١٧١ .

(٢) لم يرد هذا البيت في طبعة الخطيب التبريزي، وقد ورد في عدد من طبعات ديوان الشاعر.

غيرَ أنِّي قد استعينُ على الهَمْـ
ـمِ إذا خَفَّ بالثَّوِيِّ النَّجاءُ
بِزَفوفٍ كأنّها هِقْلَةٌ أمْـ
ـمُ رِئالٍ دَوِيَّةٌ سَقْفاءُ [1]

بعد تردُّدٍ وخلافاتٍ وأخذٍ وردٍّ آلت مسألة تمثيل بني بكر في التحكيم أمام الملك عمرو بن هند ضدَّ بني تغلب إلى الحارث بن حلزة، ويُقال إن الحارث «ارتجل هذه القصيدة بين يدي عمرو بن هند ارتجالاً .... وكان ينشده من وراء السجف للبرص الذي كان به، فأمر برفع السجف بينه وبينه استحسانًا لها. وكان الحارث متوكئًا على عنزةٍ فارتزَّت في جسده وهو لا يشعر»[2] ؛ يستهلُّ الشاعر قصيدته التي هي بمثابة مرافعةٍ أمام الملك عن موقف بني بكرٍ، تتضمن حيثياتٍ تسند الحكم وتوجه صياغته نحو مصلحة قومه، وقد استهلَّها بخبرٍ عن رحيل أسماء بصيغة الإيذان في الماضي، فهي التاركة وهي التي (آذنت)، لقد (آذنتنا) بصيغة الجمع، فلربما كان ذلك الجمع من باب التفخيم لذات الشاعر وربما كان ذلك الجمع يعني أنها آذنته ضمن إيذان جماعته، وعلى كلِّ حال فإن الإيذان كان (ببينها)، وكان هذا الإخبار تقريريًّا هادئًا لأن الشاعر بصدد موقفٍ جادٍّ وخطير وخطِر، فضلاً عن أن الشاعر كان مريضًا (به برص) ومتقدِّمًا في السن، ومع هذا فلم يكن الهدوء والتقريرية دليل عدم اهتمامٍ من الشاعر أو تبسيطًا للأمر عنده، ولكنه في موقفٍ لا يسمح بالإسهاب، برغم أن السياقات التالية في القصيدة تقول إن الشاعر متأثرٌ لبعد أسماء بدرجةٍ كبيرة. ويُفهم من الشطر الثاني (ربَّ ثاوٍ يملُّ منه الثواء) أن الشاعر يستهول أمرًا ولكن بصمتٍ وهدوءٍ، هذا الأمر يحدث بكثرة ويستطرد في الحياة، ومفاده أن كثيرين ممن نضيق بمقامهم ولا نرغب في بقائهم يقيمون أبدًا،

---

(١) الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، ص ٢٩١ وما بعدها .

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مج٦، ج١١، ص ٢٩ .

في حين أن من نتوق إلى بقائهم ونسعد بوجودهم وجوارهم يرحلون، مع ما يصاحب رحيلهم وبعدهم من أسى وحزن .

ويعود الشاعر ليؤكد في البيت الثاني ويكرر إيذانه بالبين من طرف أسماء، وكأنه غير مصدِّقٍ أو غير مستوعبٍ بعدها عنه، بل إنها (ولَّت) في بينها/ بعدها/ رحيلها سريعًا بملء إرادتها ومن غير توقُّعٍ أو تهيُّؤٍ من الشاعر، وفي ضوء المفاجاة التي تلقاها وفي ضوء ما يبدو عجزًا منه عن اتخاذ أي تدبيرٍ أو موقف، فإن كلَّ ما يستطيعه هو هذا التمني الضعيف المنكسر (ليت شعري متى يكون اللقاء)، ونظرًا لهذا الموقف الضعيف والمستخذي من طرف الشاعر الذي لم يقم بشيءٍ ذي بالٍ إزاء موقف الطرف الآخر الذي كان بيده زمام المبادرة في كلِّ شيء، الإيذان بالرحيل بإرادتها المنفردة ثمَّ الرحيل نفسه ثمَّ طريقة الرحيل بالإدبار السريع والاختفاء المتواصل، فلا يستطيع الشاعر شيئًا إلا العودة للماضي، والتمتع ببعض ذكرياته ولقاءاته معها، ولعله يخفي أيضًا من خلال ذلك كثيرًا من الجوانب السلبية في مواقفه إزاء ما حصل؛ فلا يجد أقرب من تعداد أماكن سكناها وطول مكثها في عددٍ من تلك الأماكن البعيدة جغرافيًّا ولكنه ذكرها متعاقبةً بحرف الفاء لشدَّة قربها في نفسه: (برقة شماء فأدنى ديارها الخلصاء فمحياة فالصفاح فأعلى ذي فتاقٍ فعاذبٌ فالوفاء فرياض القطا فأودية الشريب فالشعبتان فالأبلاء)، إن ذكر كلِّ هذه الأماكن يثير في نفس الشاعر ذكريات السرور من الماضي الذي أعقبه حاضر الرحيل القاهر بذكرياته القاسية والمريرة والمشبعة بالحزن والأسى، ويضفي واقعيةً ومصداقيةً على القصيدة برمَّتها، إن كلَّ هذه الأماكن التي ذكرها الشاعر مع إظهار استكانته وانكساره أمام الواقع أمرٌ يستوجب العطف ويستجلبه، سواءً من الملك / الحكَم أو من الحضور، وبخاصةٍ عندما يعلن الشاعر بعد سرد أسماء تلك الأماكن أنه لا يرى (مَن عهدتُ فيها)، فلا مناص له اليوم من البكاء ولكنه بكاءٌ باطلٌ لا

جدوى ترتجى منه، ثمَّ ينصرف الشاعر عن ذكر (أسماء) ليذكر انه رأى بأمِّ عينيه نار (هندٍ) توقدها بعالية الحجاز، إنها امرأةٌ أخرى فعلاً لعلها وجدت فرصتها بعد ذهاب أسماء فاستغلت ضعف الشاعر وانكساره وحاجته العاطفية إلى امرأةٍ تخلف أسماء، وفي تأكيدٍ على فكرة إحلال هندٍ محلَّ أسماء، يقول الشاعر (أوقدتها بين العقيق فشخصَيْنِ) وهذا تحديدٌ لمنطقةٍ واسعةٍ تضمُّ بين جنباتها بعض مساكن الحبيبة السابقة، إن نار هندٍ نارٌ طيبةٌ تُدرك بحاسة الشمِّ فضلاً عن حاسَّة البصر، (أوقدتها بعودٍ كما يلوح الضياءُ)، فهل كان إيقادها (بعودٍ) لاستلفات نظر المحبوب الذي لا يزال ذاهلاً عنها؟ نعم لقد نجحت هند في ذلك، وهذه ردَّة فعل الشاعر:

فتنوَّرْتُ نارَها من بعيدٍ
بخَزازٍ هيهاتَ منكَ الصِّلاءُ

لقد نظر الشاعر لنار هندٍ من حيث المبدأ، ولكنه استبعد إمكانية الصِّلاء والدفء على هذه النار الجديدة (هند أو نار هند) البعيدة مهما كانت مواصفات إيقادها، لعمق الجرح القديم في نفسه، فتعثَّر التواصل من جرَّاء ذلك، لقد أراد الشاعر بذلك الاعتماد على نفسه وعلى قدرته الذاتية فرفض اليد الممدودة لعونه كخطوةٍ أولى، ورأى التخلُّص مما هو فيه من إحباط وهمومٍ وليرسخ وينمِّي قدرته الذاتية التي رأى أنها منفذه الوحيد للخلاص من الهموم، فلم يرَ أمامه إلا الانطلاق بسرعةٍ والاستعانة على همومه بـ (زَفوفٍ) من النوقِ الخفاف السراع الشبيهة في طول عنقها وسرعتها بالنعامة التي تنطلق في الصحراء الفسيحة .

ونرى كيف أن الشاعر قد أسس في مقدمة معلقته لموقفٍ وجدانيٍّ ينبني على رحيل محبوبته أسماء، وإيذانه بالرحيل من طرفها وحدها، دون الأخذ برأيه، وهو مجبرٌ على تقبل هذا الإيذان ولا حول له في رحيلها ولا رأي، ونفاجأ بهذا الشاعر

الكسير المسلوب الإرادة يتجاوز تجربته مع أسماء الراحلة إلى تجربةٍ مع امرأةٍ بعدها هي (هند)، ويميل أحد الباحثين إلى «اعتبار هذه الصورة كلها صورةً مجازية تفيد أن المرأة وجدت فرصتها سانحةً بعد رحيل أسماء، وتمكُّن الضعف والانكسار من الشاعر، فأقبلت عليه إقبالاً لا يخفى على أحد»[1].

ثامنًا - مقدمة معلقة النابغة الذبياني: بين الأمل واليأس في الطريق للذات الملكية.

يـا دار مـيَّـة بـالـعـلـيـاء فـالـسَّـنَـدِ
أقـوتْ وطـالَ عـليـهـا سـالـفُ الأبـدِ
وقـفـتُ فـيـهـا أصَـيْـلانًـا أسـائـلُـهـا
عـيَّـتْ جـوابًـا، ومـا بـالـربـع مـن أحـدِ
إلا الأواريَّ لأيًـا مـا أُبَـيِّـنُـهـا
والـنـؤيُ كـالـحـوضِ بـالمظلـومَـةِ الجلـدِ
ردَّتْ عـلـيـه أقـاصـيـه ولـبَّـدَهُ
ضـربُ الـولـيـدةِ بـالمِسـحـاة فـي الـثَّـأَد
خَـلَّـتْ سـبـيـلَ أتِـيٍّ كـان يَـحْـبِـسُـهُ
وَرَفَّـعَـتْـهُ إلـى الـسَّـجْـفَـيْنِ فـالـنضـد
أمـسـتْ خـلاءً وأمـسـى أهـلُـهـا احـتـمـلوا
أخـنَـى عـليـهـا الـذي أخـنَـى عـلـى لُـبَـد
فـعَـدِّ عـمَّـا تـرى إذ لا ارتـجـاعَ لـه
وانْمِ الـقُـتـودَ عـلـى عَـيْـرانـةٍ أُجُـدِ [2]

يستهل الشاعر قصيدته بالمقدمة الطللية كعادة الشعراء الجاهليين، فيجعل مطلعها إنشائيًّا ندائيًّا ليعبر عن أشواقه الكبرى لمحبوبته ميَّة وليستحضرها من خلال طللها بعد أن غابت عنه، وحدَّد دارها بين مكانين عَلَمين هما: العلياء فالسند،

(١) انظر: صلاح رزق: المعلقات العشر، ج٢، مرجع سابق، ص ٣٦٢ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني: مصدر سابق، ص ١٤ - ١٦ .

وعطف الثاني على الأول بحرف الفاء باعتبارهما قريبين في نفسه، وإن كانا بعيدين في الواقع الجغرافي، فضلاً عما يعطيه حرف الفاء من راحة نفسية، وليروي ظمأ نفسه بذكر مكانين مؤكّدًا على ما بينهما وتاركًا التفاصيل البينية للمكانين لتقدير السامع، فديار الحبيبة معروفةً من خلال تحديد مداهما، ومجهولةً من حيث باقي التفاصيل، كما أن لذكر هذين المكانين على لسانه وفي نفسه لونًا وطعمًا ونكهةً خاصة، لأن هواهما وحبَّهما مستقرٌّ في نفسه استقرار هوى ميَّة وحبِّها؛ كما أن الإشارة إليهما وتحديدهما يخلِّص نفسه من رواسب الفراق المتقادم، ويجلو عنها صدأ الفراق، ويعيد لها ذكرياتٍ عزيزةً قضاها مع الحبيبة والمكان .

لقد خاطب الشاعر الدار مباشرة لأنها قريبة إلى نفسه بل إنها ماثلةٌ فيها، ولذلك كان نداءه نداء توجُّع لفراق الحبيبة ورحيلها، وارتباط ذلك بتغيُّر الدار التي كانت في «العلياء والسند»، إن دار ميَّة كانت منصوبةً على مرتفع من الأرض/ العلياء، فلا يرقى إليها إلا من خلال السند، لقد أراد الشاعر بهذا أن يجعل مقام دار مية عاليًا لأن مقامها في نفسه كذلك، ولحفظ تلك الدار في الواقع أو تمنيًّا لتكون في حرزٍ من مخاطر السيول وانهيارات الرمال؛ ولكنها مع كل هذا الاحتراز لم تدم ديارًا للحبيبة ولا لأهلها، فهجروها فأقوت وخلت من ناسها منذ أمدٍ بعيد. إن الشاعر يحسُّ وهو يحدد هذه الأمكنة بين «العلياء» و«السند» بأنها تتناسب مع صدق عواطفه وأحاسيسه، وأن لها تأثيرًا حقيقيًّا عليها، لأن هواها متمكِّنٌ في نفسه .

ومع كل ذلك وقف الشاعر فيها أصيلانًا أي عشيَّة قصيرة، ولعلَّه أراد بقصر الوقفة أن لا ينكأ المزيد من جراحات نفسه، ولا يستعيد كلَّ مخزون الذكريات حتى لا تفيض نفسه بحسراتٍ لا تطيقها ولا تتحملها ؛ أو لعله لا يملك الفسحة الكبيرة من الوقت، ولكنه على أية حالٍ لا مندوحة له من الوقفة وإن قصُرت، ولا مناص

من السؤال وإن لم يلقَ عليه جوابًا، فراح يسائلها مساءلة المشوق في إلحاح النفس التوَّاقة لمعرفة أخبار حبيبته الظاعنة، ولكن الدار دارٌ عييَّة لم تحرْ جوابًا برغم ما يحمله الشاعر للمكان من ذكرياتٍ وعاها في ذاكرته، وبرغم ما وعى المكان من ذكرياتٍ عن الشاعر، وكيف تجيب الدار وما بالربع من أحد، اللهم إلا بقايا محابس الخيل ومرابطها التي لا يتبيَّنها إلا ببطءٍ وجهد، وليس بها إلا النؤي وهي حواجز من ترابٍ حول الخباء لتردَّ عنه سيل المطر، وكانت النؤى شاخصةً مستديرةً كالحوض في الأرض الصلبة حول آثار البيوت الراحلة، لأن الخدم لبَّدوها ونظفوا مجاريها وجمعوا ما تناثر من ترابها منعًا لوصول الماء إلى داخل البيت، ويقصد الشاعر في البيت الأخير من هذه المقدمة أنَّ الديار أقفرت وتغيرت أحوالها وفسدت هيئتها التي كانت عليها، وأنَّ الذي فعل ذلك هو الذي أهلك (لبدًا) آخر نسور لقمان، ويعني به مرور الليالي والأيام وكرَّ الزمان. لقد ارتحل أهل الدار فأصبحت خلاءً، ولكي ينقل للمتلقي ما حلَّ بها من خرابٍ وفناء، استعان الشاعر بأسطورة (لبد)، ومن خلال الإسقاط المتبادل بين طرفي الصورة يأخذ كلٌّ منهما ملامح الآخر، وبما أنَّ الفناء التام قد حلَّ بلبد، فقد حلَّ بالدار أيضًا. وهذه الأسطورة بالغة الدلالة في الإيحاء بفعل الزمن الذي لا يُقهر وسطوته وجبروته الهائل، وأثره الماحي لأطلال الحبيبة، الأمر الذي ينعكس على الشاعر بالخيبة والمرارة، لكن الزمن لم يستطع أن يمحو آثارها من نفسه .

لقد كانت الحظوة التي نالها النابغة عند النعمان بن المنذر ملك الحيرة، سلاحًا ذا حدَّين، الحدُّ الأول أنها أوجدت له في بلاط الملك وشاةً وحسَّادًا، والحدُّ الآخر أن تلك الحظوة جعلته يبالغ في رؤية نفسه نديمًا للملك وصديقًا، مما جعله يتجاوز كلَّ حدود الصداقة والمنادمة، بوصفه الحسيِّ لجمال المتجردة (زوجة النعمان)، ولم يقدِّر تقديرًا صحيحًا ردة فعل الملك، وما تستدعيه هيبة السلطة من ردع، وبخاصةٍ في موضوع يتصل بحرمة الملك، وقد عمل الحساد والوشاة على

تصعيد الموقف وتأجيج مشاعر غضب الملك ضدَّ الشاعر، ولربما يكون النابغة قد رأى المتجردة في حالةٍ من حالات سكره، فاتُّهم بالتشبيب بها والتطاول على حرمات الملك، وسرعان ما انقلبت تلك الحظوة إلى غضبٍ عارم، ففرَّ الشاعر إلى خصوم الملك الغسانيين بالشام وهم أصحاب دولةٍ قويةٍ ومناوئة بل معاديةٍ للنعمان ودولته، وبقي هناك زمنًا إلى أن رضي عنه النعمان فعاد إليه. ولم ينسَ النابغة أفضال النعمان عليه، وما كان يتلقاه من جوائزه الوفيرة، فلم ينقطع عن مدح النعمان في أثناء فراره، وكتب له العديد من القصائد الاعتذارية، كان من أبرزها القصيدتان البائيتان الأولى ومطلعها:

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ
وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

والقصيدة البائية الأخرى التي مطلعها:

أتاني أبَيْتَ اللعنَ أنك لمتَني
وتلك التي أهتمُّ منها وأنصَبُ

وكانت هذه الفترة من حياته تتأرجح بين الخشية والرجاء. وقد كان لكلٍّ هذه الظروف أثرها على نفسية النابغة، وظهر هذا جليًّا في معلقته ومقدمتها الطللية، وكان واضحًا أن قصيدة النابغة المعلقة كانت موجهة لاسترضاء الملك ومتابعة القصائد الاعتذارية إليه، وكان لا بدَّ من مقدمةٍ طلليةٍ ليراجع الشاعر (خطَّته) لترتيب بناء القصيدة، وليقضي حقَّ الطلل والمحبوبة ونفسه، وليستمدَّ العزم على ما هو مقبلٌ عليه، ويستلهم الحكمة الأنسب والأكثر إقناعًا للملك، ولكن نفس الشاعر كان قصيرًا في وقفته الطللية على آثار ميَّة، وفي تقديري أن بنفس الشاعر في تلك اللحظة أطلالاً تفوق في اندراسها وخراباتها أطلال ميَّة؛ ولذلك رأينا نفس الشاعر لا يطول لأكثر من البيت السادس وهو آخر بيت من مقدمته الطللية، فيخاطب كلٌّ نفسه لتترك أمرًا مضى ولا رجعة له، وطالما أن القناعة قد استُيْقِنت

بذلك، فليرفع عيدان الرحل على ناقته القوية ولينْسَ ما هو فيه ولو بصورةٍ مؤقتة:

فـعـدِّ عـمَّـا تــرى إذ لا ارتجـــاعَ لـه
وانْمِ الـقـتـودَ عـلـى عـيـرانـةٍ أُجُـــدِ

فكأن نفس الشاعر تأبى الوقوف طويلاً في هذا المكان، فهذا الوقوف لا يجدي نفعًا، والبديل أو المعادل الموضوعي لهذا الوقوف المحزن والناكئ للجراح القديمة/ الجديدة، هو ركوب الناقة، ففيه أول الخطى نحو النعمان، وفي الوقت نفسه هو أول الخطى في رحلة الخلاص والتطهير الذي لا بدَّ منه في الصحراء. لقد استنتجنا أن الشاعر لا يرغب في الوقوف طويلاً عند طللٍ أصبح طللاً لكلِّ امرأة، بل يمكننا القول إنه تحوَّل إلى (طللٍ إنسانيٍّ شامل) بما في ذلك طيُّ قضية المتجردة و (تطليلها) أيضًا. لذلك رأى العزوف عن البكاء على الطلل بعد أن وقف عليه وقفةً سريعةً واجبة، وفضَّل الذهاب إلى النعمان بن المنذر مباشرةً، فقال (عدِّ عمَّا ترى إذ لا ارتجاع له)، وهو بيت التخلص من غرض الطلل والدخول إلى غرضٍ شعريٍّ آخر هو وصف الراحلة/الناقة التي ستوصله للملك النعمان/ العدوِّ القديم والصديق الجديد للشاعر[1].

يبدو أن النابغة لم يكن على ثقةٍ تامةٍ من رضا النعمان، بل كان في حالة خشيةٍ من بطشه، ورهبةٍ من فتكه، ففزع إلى دار ميَّة متَّخذًا منها ومن أطلالها دريئةً للتغلب على الخشية والفزع، لعل نفسه تهدأ وتجد في ذلك سلواها، لأنها دارٌ متعالقةٌ في وجدانه، ومحدَّدةٌ عيانًا بين موضعين بعَيْنَيْهما (العلياء) و (السند)، وكأنه ذكر هذين الموقعين تحديدًا من باب التفاؤل، فالعلياء لإعادة إعلاء شأنه مرةً أخرى في بلاط النعمان، والسند من الإسناد والعون والدعم المعنوي والنفسيِّ الذي هو في أشدِّ الحاجة إليه، ولإكمال الصورة المثلى لهذين الموقعين في نفسه وعقله وذاكرته، لا بدَّ أن يضع في إطارهما صورة حبيبته (مية)، فهي وحدها القادرة على

(١) انظر: محمد صادق حسن عبدالله: مرجع سابق، ص ١٣٧ وما بعدها.

بث الطمأنينة والسكينة في ظلمة نفسه، وليستعيد صورة الدار الحقيقية العالقة في قلبه والراسخة في عقله وفكره، والقادرة على إزالة ظلمات الوحشة وسمادير القلق. فهل عملت الدار بصورتها هذه ما هو مأمولٌ منها، لن يكون فعلها تامًّا وهو لا يرى منها إلا صورة الأواري والنؤي والسّجف، كصورٍ حسية مادية استعملها الشاعر لتأدية دورها في خدمة الصور المعنوية الكلية. لكنها صور ساكنة في مجموعها، فكان لا بدَّ من صورةٍ/أملٍ تبعث الحركة في هذه السواكن، فكانت صورة الوليدة، وهي الصورة الحية المتنامية الفعل الدائمة الحركة في المشهد، فنراها تلم شتات النؤى المتهدم، وترتق ثغراته بالتراب، وكأنها ترتق ما في نفس الشاعر من هلع مسبَّب، لقد شكلت صورة الوليدة بمسحاتها نقطة الضوء في آخر نفق هذه المقدمة، أو في آخر نفق نفس الشاعر لا فرق، فبعثت بصيصًا من الأمل في وجدان دار«ميَّة» المقفرة، أو بالأحرى في نفس الشاعر المظلمة والمثقلة بالهموم، وجعلت منها مظهرًا ورمزًا لقوة الإرادة والعزيمة للتشبث بالحياة واستردادها .

لقد حرص النابغة حرصًا تامًّا على تجسيد الواقع كما هو، من خلال هذه المقدمة الطللية، واعتمد في ذلك على عدة صور مأخوذة من معالم مرئية، بسيطة وهامشية، وهي ممثلة في الأواري والنؤى والسجفان، وأخرى غير مرئية تبدو صعبة ومعقدة تستدعي تكلفًا من الإنسان وجهدًا إن أراد فهمها واستساغتها، وربما كان هناك أبعادٌ أخرى لوقوف الشاعر على هذه الأطلال التي ترفض الجواب عن سؤاله، نعم لقد رأى الأطلال خربةً محيلةً فذرفـ دموعه أمام الأواري والنؤى؛ ومن أهم هذه الأبعاد نفسه وأطلالها الخربة ومعنوياتها المتأرجحة بين النجاح في ما هو مقبلٌ عليه أو الإخفاق فيه، كذلك، فإن حالته تلك لا تعدو أن تكون شبيهةً بهذا الطلل، حيث كان الشاعر يعرفه أيام عمرانه وازدهاره، وها هو يقف عليه وقد أصابه التغير والتحول والتخريب الذي يحدثه الزمن وتغيُّر الأيام وتواليها، لقد تذكَّر النابغة حظوته السابقة عند الملك التي خلقت له الحسَّاد والأعداء والمتآمرين

والوشاة، هذه الحظوة تغيرت وحلَّ محلَّها غضبةٌ أوصلت الشاعر إلى الطرف الآخر من الهلال الخصيب إلى (المناذرة) خصوم النعمان، وها هي الأيام تعود به إلى النعمان بعدما رضي عنه؛ لقد سجَّل الزمن في ما مضى، سعادة الشاعر ولقاءه أحبابه وأصحابه، في مكان هذا الطلل، وبما أنه زمن قد ولَّى وانقضى، فإن طول الوقوف في هذا المكان لا بدَّ أن يُنغِّص على الشاعر، وتعود به الذاكرة مرَّةً أخرى، وإضافةً إلى ذلك، فإن الشاعر كان مسلحًا بسلاح الإيمان بقيمة اللحظة الحاضرة دون الأسف على الماضي، لقد حسم أمره وصمَّم على التخلص مما كان فيه، ومن هنا قال بيت التخلص:

فعدِّ عمَّا ترى إذ لا ارتجاعَ له
وانْمِ القتودَ على عيرانةٍ أُجُدِ

نسج النابغة الذبياني في هذه المقدمة الطللية سلاسل من الصور المادية والمعنوية، تتمثل الأولى في مظاهر العدم وتتجلى الثانية في تجربته النفسية، وهذا يدلُّ على إحساسه بنوع من الأمن، بعد أن اتخذت نفسه من الدار متكأ لها، وقد كانت من قبل ملونة بلون التوجس والخيفة، فاجتمعت له بذلك الصور الحسية والمعنوية المتمثلة في صورة الدار وموقعها في العلياء والسند، وفي محبوبته ميَّة وفي الأواريِّ والنؤى والوليدة وأدواتها (المسحاة) والمطر والزمن ماضيًا وحاضرًا .

اختتم الشاعر مشهد الأطلال بصورة رحيل حبيبته (مية) عنه، والتي تعني رحيل حلمه وأمله، وهو الأمر الذي أضفى على نفسه نوعًا من الخوف والرهبة، مضافًا إليها خوفه من غدرات النعمان، ولكن شبح الوليدة كان القشة التي ينظر إليها الغريق كوسيلةٍ أخيرةٍ لإنقاذه، فوفرت له نوعًا من الأمن والاستقرار، وأعطته الدافع للبدء برحلةٍ ليكسر حدَّة هذا الوقوف .

لقد صوَّر النابغة في هذه المقدمة تجربته النفسية، التي اتضحت معالمها على صور مقدمته التي عرض من خلالها سلاسل من هذه الصور بناءً على أرديته النفسية وأبعادها وأحداثها الزمانية والمكانية، والهدف من وراء كل ذلك هو محاولة إعادة ترتيب هذه المواقف والتجارب والأحداث من خلال تصوير صراع الإنسان مع نفسه وبيئته ومجتمعه الذي يعيش فيه، وقد ساعد على تحقيق ذلك، صورة هذا الزمن المتجدد وصحوة العصر المتحضر.

ولقد برهن الشاعر على أنه «كان فنانًا يرى في ظل الأشياء استراحة لنفسه، حيث جعل من وحشة نفسه وحشةً لهذه الأمكنة الكائنة بالعلياء والسند، ومن إقفارها إقفارًا لعرصاتها، ومن أمله وحلمه حلم الأمكنة وأملها، ثم تلمس لنفسه خلاصًا مليئًا بالمفاجآت الكثيرة حين أخذ يصور مشاهد الصراع في الحياة، ويرسم تجربة الإنسان فيها من خلال انتصاره على التحديات، كما تلمس لهذه الأمكنة خلاصًا من يبابها وإقفارها متخذًا من عمل الوليدة انبعاثًا جديدًا لصبحها»[1] .

إن ما يميز النابغة الذبياني عن غيره هو دقَّته في صنعته الفنية، وفي اختياره للصور التي يستقيها لشعره انطلاقًا من الواقع الذي يحياه، ويزاوج بين وصف هذه الصور من الجانبين المادي والنفسي، فكان يطبع صورة ذاته على صورة مادية مقدمته، ولذلك وجدنا غلبة اليأس والإحباط على أطلاله، وهيمنة الوحشة عليها، واستحواذ الكآبة على جوِّها العام، وقد كان يرى «حاضرها في صورة الماضي الآفل ليشيع جوًّا من الحزن المعقد وكأنها جثمانٌ مسجًّى، لذلك انعدمت كل حركةٍ في أنفاسها، وخلد كلٌّ شيءٍ إلى الصمت المطبق، وانعدم كل أثرٍ للحياة، وخلت من مظاهر الحيوان والنبات، لأن صورة أطلاله كان يتخذها مركبًا رمزيًّا، وقناعًا نفسيًّا لتترجم صدق معاناته وتحمل صورة نفسه»[2] .

(١) محمد صادق حسن عبدالله: المرجع السابق، ص ١٤٤. وانظر: صلاح رزق: المعلقات العشر، ج١، مرجع سابق، ص ٥٣٣ وما بعدها .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

تاسعًا - مقدمة معلقة الأعشى: صدودُ محبوبةٍ وقدريَّة الحب ونوازع الذات أمام هجومُ الزمن؟

ودِّع هريرةَ إن الركبَ مرتحلُ
وهل تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ
غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها
تمشي الهُوَيْنى كما يمشي الوجي الوحل
كأن مشيتها من بيت جارتها
مَرُّ السحابة لا ريثٌ ولا عَجَل
تسمعُ للحلي وسواسًا إذا انصرفتْ
كما استعانَ بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِل
ليست كمن يكرهُ الجيرانُ طلعَتَها
و لا تَراها لسرِّ الجارِ تَخْتَتِلُ
يكادُ يَصْرعُها لولا تشدُّدُها
إذا تقومُ إلى جاراتها الكسلُ
إذا تُلاعِبُ قِرنًا ساعةً فَتَرَتْ
وارْتَجَّ منها ذَنوبُ المَتْنِ والكَفَلُ
صِفْرُ الوِشاحِ ومِلءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ
إذا تَأتَّى يكادُ الخَصْرُ ينْخَزِلُ
نِعْمَ الضَّجيعُ غَداةَ الدَّجْنِ تَصْرَعُهُ
لِلَذَّةِ المَرْءِ لا جافٍ ولا تَفِلُ
هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُها
كأنَّ أخْمَصَها بالشَّوكِ مُنْتَعِلُ
إذا تقومُ يضوعُ المِسْكُ اصْوِرَةً
والزَّنْبَقُ الوردُ من ازدانِها شَمِلُ

مـا روضــةٌ مِن ريــاضِ الحَــزْنِ مُعْشِبَةٌ

خـضـراءُ جـادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ

يُضاحِكُ الشمسَ فيها كوكبٌ شَرِقٌ

مُـؤزَّرٌ بعَميمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ

يومًا بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ

ولا بأحسنَ منها إذ دَنا الأُصُلُ

عُلِّقْتُها عَرَضًا وعُلِّقَتْ رجلاً

غيري، وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرَّجُلُ

وعُلِّقَتْهُ فتاةٌ ما يُحاوِلُها

من أهلِها مَيِّتٌ يَهْذي بها وَهِلُ

وعُلِّقَتْني أُخَيْرَى ما تُلائمُني

فاجْتَمَعَ الحبُّ حبٌّ كلُّه تَبِلُ

فكلُّنا مُغْرَمٌ يَهْذي بصاحبِهِ

ناءٍ ودانٍ ومَخْبولٌ ومُخْتَبَلُ

صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عنَّا ما تُكلِّمُنا

جَهْلاً بأمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مَن تَصِلُ

أَأَنْ رَأَتْ رَجُلاً أعشى أَضَرَّ به

رَيْبُ المَنونِ ودَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ

قالتْ هريرةُ لما جئتُ زائرَها

ويلاً عليكَ وويلاً منكَ يا رجُلُ [1]

إن الناظر في مطلع معلقة الأعشى يُفاجأ بسرعة الإيقاع وتعدُّد جوانب الدلالة، فثمَّة أمرٌ من الشاعر بوداع هريرة، فالركب مرتحلٌ واللياقة والحبُّ يقتضيان ذلك، ويبدو أن الركب مرتحلٌ على عجل، ولكن عجز البيت يشير إلى

(١) الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٣٢٩ وما بعدها. وانظر: كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٤١ – ٤٣.

تردُّدٍ وشكٍّ في احتمال الشاعر لهذا الوداع. وقد تواترت الروايات التي تحكي قصة القصيدة وسبب نظمها، ذلك أن رجلاً يسمى ضبيع من بني كعب بن سيار أحد بيوت قيس بن ثعلبة من قوم الأعشى، قتل رجلاً اسمه زاهر بن سيار من بني همام قوم يزيد بن مسهر، وكان ضبيع لا يضارع زاهرًا في القيمة والمقام، فلما أراد بنو سيار الأخذ بثأر زاهر نهاهم يزيد أن يقتلوا به ضبيعًا، وأشار بقتل سعيد وهو أحد بني سعد بن مالك بن ضبيعة. فلما بلغ الأعشى ذلك هاجمه بهذه القصيدة مهدِّدًا وناصحًا يزيد بأن يترك الخصوم وشأنهم .

لقد تتابع ثلاثة عشر بيتًا بعد هذا المطلع كلُّها في وصف مفاتن هذه المرأة/ هريرة، ومع ما نعرف من إغراق الأعشى في المشاعر واللذاذات الحسية، فإنه مع هريرة مزج ما بين الحسيِّ والأخلاقيِّ والنفسي، فجمع لها الخَلْقيَّ والخُلُقي، ليجعلها«أقرب إلى المثال المأمول لا الواقع المبذول»[1]؛ ولعل الشاعر كان يقصد إلى هذا النوع من النساء وهذا النوع من الحاجة النفسية لخلو حياته منهما، ولعله أيضًا كان يرمز إلى ضرورة توافر العامل والتعامل الأخلاقي حتى مع عادةٍ متأصِّلة في العقلية العربية كالأخذ بالثأر .

هل كان الأعشى من خلال تعداد الصفات الأخلاقية لهريرة يريد أن يضرب مثالاً – ولو من بعيد – ليزيد بن مسهر؟ هذا رأي قد يكون جائزًا وقد لا يكون، ولكن وصفه لكيفية مشيتها إلى بيت جارتها تقابل مشي يزيد بن مسهر في قومه، وكأن الشاعر يطلب منه الهدوء والتهدئة كمشية هريرة (لا ريثٌ ولا عَجَلُ) كمرِّ السحابة الهادئة الحاملة للخير، وليست سحابةً عاصفةً تحمل الدمار والخراب. أليست إعانة المُخاطَب يزيد لبني سيار تعني إعانة قوم الشاعر لبني كعب، وتعني تدخُّلاً مقابل تدخُّل، ودخول القبيلتين في صراع لا يمكن التنبؤ بنهايته؟ أم أنَّ

(١) صلاح رزق: المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، ط١، ج٢، دار غريب؛ القاهرة ٢٠٠٩، ص ٤٥٥ .

الشاعر وصل إلى قناعةٍ في عالم الحبِّ المتشابك مفادها أن الأمر كله فاسدٌ ومريكٌ ومتداخل، وهذا ما أشار إليه بجلاء عندما قال:

عُلِّقْتُها عَرَضًا وعُلِّقَتْ رجلاً
غيري وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرَّجُلُ
وعُلِّقَتْهُ فتاةٌ ما يُحاولُها
من أهلِها مَيِّتٌ يَهْذي بها وَهِلُ
وعُلِّقَتْني أُخَيْرَى ما تُلائمُني
فاجْتَمَعَ الحبُّ حبٌّ كلُّه تَبِلُ
فكلُّنا مُغْرَمٌ يَهْذي بصاحبِهِ
ناءٍ ودانٍ ومَخْبولٌ ومُخْتَبَلُ

لقد كان هذا تفسير الأعشى لحالة الحبِّ التي وصل إليها مع هريرة، إنها أشبه باللغز منه بحالة الحب، ففي الوقت الذي وقع فيه الشاعر في غرام المرأة، وجد أنها تهيم برجلٍ آخر، في حين يهيم بها رجلٌ من قومها، وهناك امرأةٌ ثالثةٌ تهيم بالشاعر وهي لا تلائمه، وهكذا نرى عالمًا من الحبِّ يكتنفه التخبُّط والهذيان، ويرسم الشاعر صورةً ساخرةً لمجمل ذلك العالم، ومن هنا يذهب الأعشى للبناء على هذا المشهد الساخر الكوميدي الدرامي، فيفسر صدود هريرة عنه في هذا الإطار؛ فبعد المطلع بسبعة عشر بيتًا وبعد أن يفي الشاعر محبوبته ببعض الجوانب الجمالية الخَلقية والخُلقية، يقول إن هريرة صدَّت عنه فما تكلمه، وقد برَّر الشاعر ذلك بجهلها وحيرتها في مَن تصل معه حبل الودِّ أو تقطعه، ولكنه من جانبٍ آخر يتساءل في ما يشبه الاستعطاف أن هريرة رأت صفاتٍ خَلقيةً فيه كالعَشا وكبر السن فصرمته، ولذلك وقبل أن يفزع لمعشوقته الأخرى / الخمر وحانوتها، يصف لقاءه المختلس معها وربما كان اللقاء الأخير، وكيفية استقبالها له بـ (ويلاً) مرَّتين، مرَّةً ويلاً عليه والأخرى ويلاً منه؛ فكان بيتًا من الشعر عاصفًا في عجزه، هادئًا في صدره:

قــالــت هــريــرةُ لمــا جــئــتُ زائــرَهــا
ويــلاً عــلــيــكَ وويـــلاً مــنــكَ يــا رجــلُ

ولكنه على كلٍّ حالٍ يظهر فرط ثقته بنفسه من خلال وصف فشل ربِّ البيت في محاذرته منه على امرأته، وعدم فرارها من بين براثنه الغرامية، لأنه لا يزال ذا صبوةٍ ونشاطٍ وحيويةٍ تدفع المغرمين بالنساء لاتِّباعه، لأنه الرجل المتمرِّس في الحياة أيام رخائها وشدَّتها .

إنَّ (فشل) الأعشى في الاحتفاظ بمحبوبةٍ لها صفات هريرة يدفع إلى القول إن هذه المقدمة الغزلية ما هي إلا مقدمة طللية تصف نفسية الشاعر المحبطة في إثر معشوقته، فلقد عصف رحيلها المفاجئ بنفسه وتركها أطلالاً، وشاعرٌ كثير السفر والرحلة كالأعشى، وكثير التنقل بين النساءِ تبعًا لذلك، يكون مفرط الحساسية إزاء ما يتعلق بذاته التي يراها محور الكون كلِّه تقريبًا، ومن الطبيعي أن استجابة النساء له تكون متفاوتةً، وبخاصةٍ أنه يستشعر الحرمان العاطفي فكانت له زوجةٌ واحدةٌ طلَّقها وله منها ابنةٌ واحدةٌ ربما كانت مدار عاطفته الحقيقية الوحيد .

إن شاعرًا هذه صفاته وهذه حياته العاطفية مع النساء لا يُستغرب منه أن يقول: صدَّت هريرة ما تكلمنا، ويجيب في الشطر الثاني من البيت مقوِّمًا ذلك الصدَّ بأنه: جهلاً بأمِّ خُلَيْدٍ حبلَ من تصلُ، وعلى أية حال كان صدُّها صدًّا قاسيًا لأنه يتمثل في الامتناع حتى عن مجرَّد الكلام .

لقد رأينا التخبط العاطفي للشاعر مع من ربط أو حاول أن يربط معهنَّ علاقة حب، ومجيء ارتحال هريرة العاجل، على نفس الشاعر بمثابة انقطاع الغيث عن الديار وتحوُّلها إلى أطلال، فحاول من خلال مقدمته الغزلية / الغرامية أن يجعل صفات هريرة الجمالية والخُلُقية الخيِّرة، معادلاً موضوعيًّا لما يتمناه لتلك

الأطلال من خيرٍ وخصبٍ ونماء، ومن هنا أمعن في تلك الصفات الجمالية والخيرة، فهي بيضاء الجبين طويلة الشعر مصقولة العوارض، معتدلة المشية كسحابة الخير المثقلة بالمطر لا بطيئة ولا سريعة، وهي منعَّمةٌ تلبس الحلي التي تصدر صوتًا هامسًا أثناء حركتها، وهي مكتنزة الأرداف نحيلة الخصر، ريَّانة الصدر، ذكيَّة الرائحة رقيقة، لا يظهر مرفقاها من النعومة والاكتناز، رقيقة المشية متقاربة الخطو، ولا يجد القرين أبهى من امرأةٍ بهذه الصورة ليتمتع بها يوم المطر الخفيف والمكث في المنزل، وهي إلى ذلك أمينةٌ في عدم إفشاء أسرار جيرانها أو التنصُّت عليهم. بقي أن تنشر هذه المرأة نفحات عطرها في عموم ما يحيط بها من مكان، ولو كانت هناك روضةٌ معشبةٌ على حَزَنٍ مرتفع، شديدة الخضرة جادها غيثٌ متتابع، يضاحكها الماء ويدور برقه حيث تدور الشمس، والشاعر يرى محبوبته أطيب رائحةً من هذه الروضة حتى في أوقات انتشار الروائح العطرة للزهور. لقد أكرم الشاعر محبوبته فأقام تشبيهًا استداريًّا لرسم جمالية صورتها بدأه بـ (ما روضةٌ) وختمه بـ (يومًا بأطيب منها نشرَ رائحةٍ) .

عاشرًا - مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص: تحوُّلات المكان والزمان.

اقــفــرَ مـــن اهــلِــه مــلــحــوبُ
فَــالــقُــطَــبِــيــاتُ فَــالــذَنــوبُ

فــراكِــسٌ فــثُــعَــيْــلِــبــاتٌ
فــذاتُ فِــرْقَــيْــنِ فــالــقَــلــيــبُ

فَــعَــرْدَةٌ فــقَــفــا حِــبِــرٍّ
لــيــس بــهــا مــنــهــمُ عَــريــبُ

وبُــدِّلَــتْ مــن اهــلِــهــا وُحــوشًــا
وغــيَّــرَتْ حــالَــهــا الخُــطــوبُ

ارضٌ تــوارَثُــهــا شَــعــوبُ
فــكــلُّ مَــن حــلَّــهــا مَــحــروبُ

إما قتيلاً وإما هالكًا

والشَّيبُ شَيْنٌ لمن يشيبُ

عيناكَ دمعُهما سَروبُ

كأنَّ شأنَيْهما شَعيبُ

واهيةٌ أو مَعينٌ ممعنٌ

من هضبةٍ دونها لُهوبُ

أو فَلَجٌ ببَطنِ وادٍ

للماءِ من تحتِهِ قَسيبُ

أو جدوَلٌ في ظلالِ نَخلٍ

للماءِ مِن تحتِه سُكوبُ

تَصْبو وأنَّى لكَ التَّصابي

أنَّى وقد راعَكَ المشيبُ

إنْ يكُ حُوِّلَ منها أهلُها

فلا بديءٌ ولا عجيبُ

أو يكُ قد أقفرَ منها جَوُّها

وعادَها المَحْلُ والجُدوبُ

فكلُّ ذي نعمةٍ مَخلوسُها

وكلُّ ذي أمَلٍ مَكذوبُ

وكلُّ ذي إبِلٍ مَوروثٌ

وكلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ

وكلُّ ذي غَيبَةٍ يَؤوبُ

وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ

أعاقرٌ مثلُ ذاتِ رِحْمٍ

أو غانمٌ مثلُ مَن يخيبُ؟

مَن يسألِ الناسَ يحرموهُ
وسائلُ اللهِ لا يخيبُ
باللهِ يُدرَكُ كلُّ خيرٍ
والقولُ في بعضِهِ تلغيبُ
واللهُ ليسَ لهُ شريكٌ
عَلّامُ ما أخفتِ القلوبُ
أفلِحْ بما شئتَ فقد يُبلَغُ بالـ
ـضَعفِ وقد يُخدَعُ الأريبُ
لا يَعِظُ الناسُ مَن لا يعظُ الدْ
دَهرُ ولا ينفعُ التلبيبُ
إلا سجيّاتُ ما القلوبِ
وكم يصيرنَّ شانئًا حبيبُ
ساعد بأرضٍ اذا كنتَ بها
ولا تقلْ إنني غريب
قد يوصَلُ النازحُ النائي وقد
يُقطعُ ذو السُّهمة القريبُ
والمرءُ ما عاشَ في تكذيبٍ
طولُ الحياة له تعذيبُ
بل إنْ تكنْ قد علَتْني كَبْرَةٌ
والشَّيبُ شَينٌ لمن يشيبُ[1]
قطَغتُهُ غُدوَةً مُشيحًا
وصاحبي بادنٌ خَبوبُ
عَيرانةٌ مُؤجَّدٌ فَقارُها
كأنَّ حارِكَها كثيبُ[2]

---

(١) هذا البيت غير موجود في طبعة الخطيب التبريزي .

(٢) الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، ط١، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر: بيروت، دار الفكر: دمشق١٩٩٧، ص٣٦٨ وما بعدها ز وانظر: عبيد بن الأبرص: الديوان، تقديم وشرح وتعليق: محمد حمود، دار الفكر اللبناني: بيروت، د.ت ، ص ١٣ وما بعدها .

خالفت معلقة عبيد بن الأبرص في إيقاعها ووزنها باقي المعلقات التي صيغت في قوالب الأوزان الشائعة من طويلٍ وكاملٍ ووافرٍ وخفيف وبسيط، وكان واضحًا أن معلقة عبيد تستلفت السامع والقارئ بإيقاعها من البيت الأول منها؛ مما جعل الأقدمين يبادرون إلى اتهام شعره بالاضطراب، كما قال ابن سلام بأن «شعره مضطربٌ ذاهب»[1]. ورأى بعض المحدثين أن لهذه المعلقة خصوصية إيقاعية وتتميَّز بـ «القدرة العجيبة على خلق إيقاعٍ مرهف، تتشابك في عناصر إيقاعيةٍ أساسيةٍ ذات قيمٍ مختلفةٍ بعض الشيء، لكنها كلُّها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية، وتحوِّل التلاحمَ النغمي إلى فاعلٍ حيويٍّ شيِّقٍ في نفسه.... لا باعتباره وسيلة تعبيرٍ فقط»[2]، وجاوز الأمر ذلك بأن عدَّها الدكتور كمال أبو ديب «أول قصيدةٍ من الشعر الحرِّ في الشعر العربي»[3]، ولكن الدارسين غير المتحمسين لهذا الطرح يرون أن وزنها إحدى الصور غير الشائعة من وزن البسيط المعروف بالمخلَّع[4] ؛ وانتهى الدكتور أحمد كشك إلى أن معلقة عبيد «تحاول إثبات التلاحم والقرب بين البسيط والرجز»[5].

وعلى الجانب الطللي عدَّد عبيد تسعة أماكن أصابها الجدب والقفر بدءًا من ملحوب وانتهاءً بقفا حِبِر، كلُّ هذه المواقع غيَّرتها الخطوب، فكانت النتيجة ارتحال أهلها حتى لا ترى فيها شخصًا واحدًا، وصارت سكنًا للوحوش، وقد حالفها القفر والفقر زمنًا حتى حالت إلى أرضٍ للمنايا والهلاك والنحس، فلم يحلَّها ساكنٌ إلا افتقر وحورب في رزقه واستلبت حياته. لقد قدَّم الشاعر في هذا البيت معنى التحول ونتيجة التبدُّل الكريه الذي اعترى الدِّيار، فوصفها بأنه أرضٌ منحوسةٌ

(١) محمد بن سلام الجمحي: الطبقات، ص ١٣٨ .
(٢) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت ١٩٧٤، ص ٩٣ .
(٣) المرجع نفسه، ص ٩٣ .
(٤) محمد الطويل: في عروض الشعر العربي، نادي أبها الأدبي: أبها ١٤٠٥ هـ ص ١٣٢ .
(٥) أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، مطبعة المدينة: المدينة المنورة ١٩٨٥، ص ١١٣ .

تتوارثها الجدوب المتتالية والمنايا ويتواردها الهلاك، جيلاً بعد جيلٍ، من واقع قوله (فكلٌ من حلَّها محروبُ)، أي مُحارَبٌ في رزقه ومسلوبُ، بل ربما يضحي قتيلاً أو هالكًا، ولا ينسى الشاعر عنصر الزمن من خلال الشيب، وكان العربي لا يحبذ الوصول إلى هذه المرحلة، ويستحبُّ أن يموت قبل أن يفرط به الشيب. إن وصفها بالأرض المنحوسة ما هو إلا إسقاطٌ ميتافيزيقيٌّ أو أسطوريٌّ على واقعٍ مناخيٍّ وجغرافيٍّ لا يستند إلى حقيقةٍ علمية أو برهانٍ عقلي .

أما والحال هذه، فلا مناص من البكاء وجريان الدمع غزيرًا كأنه منهمرٌ من مزادةٍ منشقة، أو كأن الدمع الغزير ماءٌ ظاهر الانسكاب ينحدر من شقٍّ في جبل، أو كأن هذا الدمع نهرٌ صغير ببطن الأرض أو جدولٌ في ظلال النخل له ثجثجٌ وعجيج .عدَّد الشاعر عددًا من صور الماء من خلال تشبيه الدمع بها، فحاك منها صورةً في مواجهة تحولات المكان بتحوُّلٍ مضاد، ينتصر به على دواعي استلاب الحياة، ولكنه يصل طريقًا مسدودًا يتمثل في عنصر الزمن القاهر، فيسلم لناموس الطبيعة منكسرًا وخاضعًا ومعترفًا برغم كلِّ القلق والرعب والفزع من مآله الأخير/ الموت فيقول:

تصبو وأنَّى لك التصابي
أنَّى وقد راعكَ المشيبُ

وهكذا نرى أن الفزع والحيرة يفعان الشاعر لتكرار القول:تصبو، التصابي، أنَّى وأنَّى، لعلمه بأن النجاة من ذلك أمرٌ مستحيل، وخاصةً أن نُذُر الشيب قد أطلَّت فروَّعته. ثمَّ يعود إلى شغله الراهن وهي الديار، فيقول معزِّيًا نفسه إنها ليست أول ديارٍ خلت من سكانها مرارًا بسبب المحل، فوصف أهلها بأنهم (حُوَّلٌ منها) لكثرة هجرهم إياها ورحيلهم عنها، وهذا أمرٌ ليس مثيرًا للغرابة والعجب لا في أوله ولا في آخره. وليست هي أيضًا أول ديارٍ يتكرر عليها الجدب والقحط في وسطها وأطرافها، ولعلها حسدت، فكلُّ ذي نعمةٍ سيفقدها يومًا، وكلُّ ذي أملٍ لا بدَّ أن يكذبه أمله يومًا آخر، وحالهم الحتمي في ذلك كصاحب الإبل التي لا بدَّ يومًا أن

يرثها غيره، أو كسالبٍ غيرَه ولا مفرَّ من أن يكرَّ الزمان فيُسلب. لقد رأى الشاعر أن كلَّ ذي نعمةٍ مخلوسها، وكلَّ ذي أملٍ مكذوبه، وكلَّ ذي إبلٍ موروثها، وكلَّ سالبٍ مسلوب، ويختم هذه الحكم بالحكمة اليقينية الكبرى:

وكـــــلُّ ذي غـــيـــبـــةٍ يـــؤوبُ
وغـــائـــبُ المـــوتِ لا يـــؤوبُ

لقد عاد الموت يظُلُّ كاسرًا كلَّ تلك الحكم وخاتمًا لها، ومحققًا المفارقة الكبرى، فصدر البيت يقرر عودة كلِّ غائب، وعجزه يستثني غائبًا واحدًا تستحيل عودته وهو غائب الموت. وبعد أن أفرغ الشاعر ما يريد إيصاله من الحكم، وختمها بالحقيقة المحتمة الموت وغياب صاحبه الأبدي، يطرح سؤالاً ذا طابعٍ فلسفيٍّ ومغزىً وجوديٍّ عميق فيقول:

اعـــاقـــرٌ مـــثـــلُ ذاتِ وُلْـــدٍ
او غـــانمٌ مـــثـــلُ مـــن يـخـيـبُ

لقد طابق بين العاقر وذات الولد، وبين الغانم والخائب، في رمزٍ متعدد المستويات، فهل كان يرمز بالعاقر للديار التي رحلت منها محبوبته وقومها فهي ديارٌ طاردة، وذات الولد للديار الخصيبة التي استقبلتهم فهي ديارٌ جاذبة؟ هذا جائز وهو أمرٌ لا يتعدى المماثلة والمقارنة في عجز البيت بين الغانم والخائب، إنه يرى – وهذا رأي – أن الديار الطاردة التي هجَّرت محبوبته وأشعرته بالفقد والخسارة، إنما هي ديارٌ عاقرٌ وخائبة، على عكس الديار التي ارتحلوا إليها فهي ديارٌ جاذبةٌ خصبةٌ ولودٌ وغانمة. ولا يبقى للشاعر إلا أن يسند ذلك إلى الغيبيات فينصح بسؤال الله لإدراك الخير، لا سؤال الناس المبني على الضعف، فالله كريمٌ دائم العطاء وعلام الغيوب والكاشف لما تخفي القلوب، أما الناس فدأبهم التذبذب بين هذا وذاك، بين الحرمان والعطاء. ولذلك جاء قوله:

ســـاعِـــدِ بـــأرضٍ إذا كـــنـــتَ بـهـا
ولا تـــقُـــلْ إنـــنـــي غـــريـــبُ

لكي تكسب قلوب الناس في أي موطنٍ تتحرك إليه، وإلا أخرجوك من ديارهم، وإياك والتذرُّع بالغربة بينهم، ولا يجد الشاعر بعد كلٍّ هذا إلا أمرين:الأمر الأول النصح بالصدق في كلّ شأن المرء، حتى لا يعيش حياته في عذاب، والأمر الثاني هو ما يلحُّ عليه في أكثر من مقطع من المعلقة وأقصد به عنصر الزمن فيقول:

بل إن تكنْ قد علتني كبرةٌ
والشيبُ شينٌ لمن يشيبُ

وكأن الشاعر يعود بنا إلى البيت العاشر من المعلقة الذي يقول فيه:

تصبو وأنى لك التصابي
أنى وقد راعكَ المشيبُ

ولم يبق لديه إلا تسنُّم امتطاء ناقته والمضي في رحلةٍ صحراوية.

لقد حفرت أزمة ملحوب بالذات وغير ملحوب من مواقع قوم الشاعر، أخدودًا في عقله ووجدانه، فردَّدها في غير موقعٍ من ديوانه، فقلبه هالكٌ على أهله الصالحين ومغلوبٌ جدًّا:

تذكَّرتُ أهلي الصالحينَ بملحوبِ
فقلبي عليهم هالكٌ جدُّ مغلوبِ
تذكَّرتُ أهلَ الخيرِ والباعِ والندَى
وأهلَ عتاقِ الجُرْدِ والبرِّ والطيبِ
تذكَّرتُهم ما إن تجفُّ مدامعي
كأنَّ جدولاً يسقي مزارعَ مخروبِ[1]

ولا تفارق قضية التحوُّل عبيدًا في مواقع كثيرةٍ من تجربته الإبداعية، فيذكر ما يلحقه الجدب من أذى وشتاتٍ لقومه، فلا ترى إلا منزلاً عافيًا ورسمَ أطلال يبكي عليها، وهذا مشهدٌ أخير من المشاهد الطللية :

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص ٢٣. وانظر: صلاح رزق: المعلقات العشر، ج١، مرجع سابق، ص ٤٥٩ وما بعدها .

أمــن مــنــزلٍ عــافٍ ومــن رســمِ أطــلالِ

بكيتُ وهـل يبكي مـن الـشـوقِ أمثالي؟

ديــارهـــم إذ هـــم جــمــيــعٌ فــأصــبــحــت

بسابسَ إلا الـوحـشَ في البلد الخـالـي[1]

ولا يزال إقفار دار قوم عبيد بن الأبرص ومحبوبته (هند) يلحُّ على الشاعر، ولا يزال هاجس الزمن يرفرف عليه من خلال ظهور الشيب على لِمَّته، في إشارةٍ قويةٍ إلى خوف الجاهليِّ من الموت وحيرته من هذا المآل ومجهوليَّة ما بعده، لانعدام شريعةٍ ممنهجةٍ يتبعونها، فلا يرى أمامه إلا أن يصرف الهموم ويقاومها من خلال رحلته على ناقته الضخمة (بجسرةٍ كعلاة القين شملال)، لتكون معادلاً موضوعيًّا لما يلاقيه من همومٍ وصعابٍ وحيرة، ولا بدَّ أن يكون هذا المعادل الموضوعيُّ قويًّا مكتنزًا كسندان الحدّاد ليتحمَّل مشقَّات رحلة الخلاص:

يــا دارَ هــنــدٍ عــفــاهــا كــلُّ هــطــالٍ

بــالجــوِّ مــثــلَ سـحـيـقِ الـيُـمـنَـةِ الـبـالـي

جــرتْ عـلـيـهـا ريــاحُ الـصـيـفِ فـاطـردت

والــريـــحُ فـيـهـا تـعـفِّـيـهـا بــأذيــالِ

حَـبَـسْـتُ فيـهـا صِـحـابـي كـي أسـائـلَـهـا

والـدمـعُ قـد بـلَّ مـنِّـي جـيـبَ سـروالـي

شــوقًــا إلــى الحــي أيــامَ الجـمـيـع بـهـا

وكـيـف يـطـربُ أو يـشـتـاقُ أمـثـالـي

وقــد عـــلا لِمَـتـي شـيـبٌ فـودّعـنـي

مـنـه الـغـوانـي وداعَ الـصـارمِ الـقـالـي

وقـد أسـلِّـي هـمـومـي حـيـنَ تحـضـرنـي

بـجـسـرةٍ كـعـلاةِ الـقـيـن شـمـلالِ [2]

---

(١) المصدر نفسه: ص ٨٢ .

(٢) المصدر نفسه: ص ٧٦ .

يفتتح الشاعر هذه القصيدة بأسلوب إنشائيٍّ قائم على النداء الذي وجَّهه إلى دار المحبوبة «يا دار هندٍ»، وقد أخرجه من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي الذي يفيد التمني، فهو ينادي الدار بحالةٍ من اللاوعي أو اللاشعور التي جعلته يشخِّص الدار / الجماد ويؤنسنها، متمنيًا عليها أن تتشخصن وتتجسم في صورة إنسان ويطلب الحديث معها ومحاورتها ،أو لعل عمق معاناته وشدّة شوقه جعلاه يتصور أنه يناجي هندًا نفسها في صورة الدار. «هند» تلك الغائبة عنه ماديًّا الحاضرة في عالم ذكراه عله يستمد منها الدفء والحنان والقوة والقدرة لمواجهة واقعه الأليم .

قد تكون هذه المحبوبة غير حقيقية ، فاسم هند مأخوذٌ من الهُنَيْدة، ومعناها المائة من الإبل، فهل يرمز الشاعر هنا للغنى والوفرة والرخاء له ولقومه في الماضي؟ ليعيد أيام الأمان والاستقرار؛ فالحياة هي هند، وهند هي الحياة، ولما كانت هند غير موجودة في لحظته، فمعنى ذلك بالنتيجة أن الحياة التي يعيشها الشاعر حياةً قاسية مفعمةً بالحزن والإحباط والمعاناة، ولم يعد يقوى على التأقلم معها والعيش فيها، وبخاصةٍ أنه يجابه العدو الأكبر (الزمن) الذي أفقده محبوبته رمز الحياة الأول، وبالتالي فالشاعر يعدُّ الزمن عدوَّه اللدود وعدوَّ قومه ومحبوبته ودارها .

وقد اعتمد على المشهد الطللي الرمزي الخيالي ليبين موقفه من واقعه الأليم المرفوض، فالزمن عمل على خراب الديار وإقفارها ولا يزال، والزمن يمضي به إلى سنِّ الشيخوخة وانصراف الغواني عنه انصرافًا غير حميد، ومع ذلك يتمسَّك الشاعر بتلك الديار التي تربطها به علاقة إيجابية كونه لا يزال يرى من ورائها صورة محبوبته المتحدة مع الديار ومع نفسه اتحادًا روحيًا ونفسيًا، وقد اعتمد الشاعر على الفعل الماضي «عفاها» ليؤكد حقيقة أن الديار لم يبقَ منها شيءٌ سوى الخراب والدمار، وليتمكن من عرض الأحداث على مدى فترة زمنية طويلة. وقد اعتمد على هذا الفعل دون غيره من الأفعال لما يحمله من دلالات ومعانٍ كثيرة

يفجرها الشاعر في هذا النص بما ينسجم مع غرضه الشعوري وتجربته الشعورية مما يدل على شدة الخراب والدمار التي وصلت إليها هذه الديار.

ونرى الشاعر قد اعتمد على رمز المطر في قوله «هطال» وقد حمّله دلالة سلبية مغايرةً لدور الخصب والنماء والنفع الذي يجلبه المطر عادةً، بل جعل هنا دور المطر سالبًا لما يقوم من عملية هدم وتخريب مستمرٍّ للديار .

وقد عمد الشاعر إلى ذكر أسماء الأماكن والمواضع التي وقف فيها في قوله «بالجوِّ»، والجوُّ هو إقليم اليمامة الواسع في شمال شرقي الجزيرة العربية، لينبِّه المتلقي أنه يرسم لوحة لواقعة لا مبالغة فيها ولا خيال، فهو شاعر واقعي يستمد عناصره من الطبيعة أو البيئة التي عاش فيها وترعرع وفي ذكر أسماء الديار هذه استيفاء للعناصر الفنية في اللوحة الطللية التي تخطها ريشته المبدعة كما أن الديار هذه تحمل دلالة نفسية حين تعبر عن مدى شوق الشاعر إليها ونلمح في قول الشاعر: «مثل سحيق اليمنة البالي» صورة فنية خيالية تقوم على المشابهة ، حيث شبه ديار المحبوبة وفعل المطر فيها، بالثوب المهترئ، في صورةٍ تنطوي على عدد من الرموز الدالة على قدم الديار وطلليتها، وكل ذلك ساقه الشاعر بإعمال الخيال إعمالاً فنيًا دقيقًا، مكنه من تطويع صور اللغة وإيحاءاتها لخدمة معانيه وتوجيه أفكاره فلنلاحظ أن الشاعر استخدم الفعل «جرتْ» ليؤكد حقيقة أن الديار لم يبقَ منها شيء فالمطر قد طمس معالمها وتثّت الرياح على ذلك الطمس لما يحمله رمزها هنا من دلالة سلبية تحمل الرمال و الغبار، وهي بذلك تتحد مع الزمن والمطر على الشاعر والديار والمحبوبة؛ وقد اعتمد على الفعل المضارع في قوله «تعفيها» ليدل على تَجدُّد طمس المعالم ومحوها وهو يرى أن هذا المكان قد أصبح بحالةٍ لا تطاق. وفعل (تعفيها) منسجمٌ في دلالته مع حالة الشاعر النفسية التي تعفّى منها كلُّ أمل.

وقد رأينا أن الشاعر لا يريد الوقوف وحيدًا في هذا المكان، بل قال في ما يشبه الإجبار «حبست فيها صحابي» وهذا الحبس او الإجبار، يتسم بإجلالٍ للدار ولكي يسائلها من خلال إقامة مأتمٍ جماعيٍّ لأنه أشد تأثيرًا في النفوس وأعمق في الفاجعة، كما أن استجابة أصحابه له تدل أنهم يملكون الباعث نفسه على الوقوف لأن القضية عامة وشاملة ، يعبر عنها الشاعر بلسان قومه فتذوب روح الفرد بروح الجماعة. إن الشاعر هنا يكرِّر ما قاله كلٌّ من امرئ القيس وطرفة بن العبدفي تيمةٍ تكررت في معلقتيهما عندما قالا (وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيهم)، لقد أعطى امرؤ القيس أمرًا لأصحابه بالوقوف بصيغة المثنى في أول المعلقة (قفا نبكِ)، ثم بيَّن حالهم وهم وقوفٌ على مطاياهم في البيت الخامس من المعلقة (وقوفًا بها صحبي)، وكذلك كان أمر طرفة بن العبدلأصحابه في البيت الثاني من معلقته، ولكن عبيد بن الأبرص كان أكثر مباشرةً في الأمر إذ قال في البيت الثالث من قصيدته (حبستُ فيها صحابي كي أسائلها)، لأنه يرى أن الأمر جللٌ يقتضي شهادةً وشهودًا، مما يؤكد حقيقة وقوف أصحاب الشعراء إلى جانبهم لأنهم يشعرون أن ما بداخلهم من هموم هي في واقع الأمر هموم الشعراء وأحزانهم نفسها .

لقد وقف الشاعر وصحبه في دار هند، التي (عفَّاها كلُّ هطَّال)، ورأينا كيف أن الشاعر اعتمد على هذا الفعل دون غيره من الأفعال لما يحمله من دلالات ومعانٍ كثيرة، فضلاً عن أنه جاء بصيغة المبالغة التي تفيد ديمومته وشدَّة فاعليته، فالذي عفَّى الدار لم يكن هطَّالاً واحدًا بل هو (كلُّ هطَّالٍ)،على إطلاقه، ولنلاحظ هنا أن هطَّال صيغة مبالغةٍ من هاطل، لقد رأى الشاعر من القدم والانمحاء في دار هند أو ديارها بجوِّ اليمامة، ما جعله يشبِّه الدار نفسها بالثوب اليماني القديم بل والمنسحق من شدة القدم والبلى. ولم لا؟ ورياح الصيف قد (جرت) عليها ف (عفَّتها) كما عفَّاها المطر الهطَّال، وقد تتابعت هذه الرياح وهذا المطر فمحتها بأذيالٍ وكأن امرأةً تجرُّ أذيالها على هذه الدار؛ لقد كانت المرأة /المحبوبة /هند

ماثلةً في ذهن الشاعر مع الدار في آنٍ واحد، فالدار وهند تتحدَّان في المعنى والدلالة لدى عبيد بن الأبرص.

لقد رأينا الشاعر يعتمد على الجملة الخبرية ذات النزعة التقريرية المؤكدة بمؤكِّدٍ واحد (قد) في قوله «والدمع قد بل مني جيب سروالي» ليقرر من خلالها هذه الحقيقة ويؤكدها وهي أنه حين رأى هذا المكان بهذا الحال الذي وصل إليه، وعندما (حبس) أصحابه للوقوف بجانبه ، بدأت عيناه تذرفان دمعًا اختلط فيه الحزن بالفرح، ولكن دمع الحزن هو الذي طغى على الشاعر، وكل ذلك ساقه الشاعر بلهجة هادئة بعيدة عن الانفعال والتوتر عبر هذا الأسلوب الخبري بما ينسجم مع غرضه الشعوري وتجربته الشعرية التي تعتمد أبسط الأساليب. لقد انخرط في الدمع حتى بلَّ جيب ثوبه، ولم يكن كامرئ القيس الذي استفهم استفهاما إنكاريًا واشترط في معلقته فقال: (وإنَّ شفائي عبرةٌ (إن سفحتُها) وهل عند رسم دارسٍ من معول)، ولم يكن لامباليًا كطرفة بن العبدحيث لم نرَ عبرات ولا بكاءً عنده، ولعل ذلك يرجع إلى حداثة سنِّه وعدم اكتراثه بالحياة (ولولا ثلاثٌ هنَّ من عيشة الفتى وجدِّك لم أحفل متى قام عوَّدي)، أما عبيد فإنه قد اختار ألفاظًا تتناسب وسنَّه ووضعه المفعم بالأسى واللوعة، لذلك نراه قد استخدم اللفظ المناسب والبسيط المباشر للتعبير عن ذلك الحزن في قوله «الدمع»، وكأنه يفصِّل لمعانيه الثوب المناسب لها من الألفاظ، فيعزو كلَّ ما أصابه وأصاب الديار إلى عنصر الزمن، فينكر على نفسه أي نوعٍ من الفرح «كيف يطرب أو يشتاق أمثالي»، لأن الزمن أفقده دياره وقومه ومحبوبته، وكلُّ ذلك صار ماضيًا، وهو ماضٍ عسير العودة إن لم يكن مستحيلها، ودلالات فعل الزمن عليه شخصيًا تتجلى في بغض الغواني له وانصرافهنَّ التام عنه .

وبعد أن رسم الشاعر مشهدين متداخلين للطلل: المشهد الأول طللٌ حقيقيٌّ ظاهرٌ على الأرض، والمشهد الآخر طللٌ نفسيٌّ داخلي، وبيَّن تأثيرات الزمن عليه في الواقع واستخدم الألفاظ المناسبة لرسم مشهده الطللي في قوله «عفَّاها ورياح

وهطال» محدِّدًا أبعاد وأسباب تكوين هذا المشهد الطللي بعنصري المطر والرياح المتعاقبة ؛ مضيفًا إلى ذلك دلالة سلبية في قوله (شيبٌ) مما يعكس عجز الشاعر وإحباطه كون رأسه قد اشتعل شيبًا، وبلغ من الكبر عتيًّا، فلم يعد يقوى على السيطرة على أيٍّ من المشهدين ، لقد تحالف الطلل/الزمن /الشيب على الشاعر، وهذا أمرٌ لا يستطيع احتماله، فلم يكن منه إلا أن يتحدَّ نفسيًّا وروحيًا مع الديار، ويزمع القيام برحلة الخلاص، و لم يبق له إلا أن يقول (وقد أسلي همومي حين تحضرني بجسرة كعلاة القين شملال) ليقرر من خلال الرحلة عليها نسيان همومه الحاضرة دائمًا (تحضرني)، فلا وسيلة لديه لسلوِّها بعد اجتماع أصحابه عليه، إلا رؤية ناقته ليبدأ معها وعليها رحلةً تنسيه همومه .

ونلاحظ أنه قد اعتمد على تبيان الهموم الفعل المضارع (تحضرني) ليدل على تجدُّد حضورها واستمراريتها في خياله ومدى القوة التي يستمدُّها من مجابهة الهموم ومواجهة الواقع .

لقد كانت الدار هي المرتكز الدائم عند الشاعر، وطالما أن الأمطار والرياح تعفِّيها بصيغة المضارع المستمر، فإن هموم الشاعر هي أيضًا قيد المضارع المستمر، ولا فكاك له منها إلا بالصحب والناقة والرحلة .

لقد كانت هذه الوقفة الطللية وقفة الموت والسكون، لكن الشاعر بث الحياة من خلال الأفعال المضارعة (تعفِّيها، يطرب، أسلِّي، تحضرني)، مشهدًا حركيًا نشطًا ليستمد منه الحيوية والقدرة للوقوف أمام جمود الأطلال وسكونها القاتلين، وثقل الهموم المتراكمة، الأمر الذي جعله في نهاية المشهد الطللي يقرر الهروب من واقعه الأليم وحيدًا قلقًا مضطربًا، ساعيًا إلى الأفضل عبر رحلة الحرية الفردية في الصحراء على ظهر سفينة الصحراء/ الناقة .

****

خاتمة الفصل

مثل المشهد الطللي مرتكزًا مهمًّا من ركائز دراسات القصيدة الجاهلية، وحمل الفصل الخامس والأخير من هذه الدراسة عنوان (المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي)، ودراسة المقدمة الطللية تتضمن عناصر كثيرةً كانت تهمُّ الشاعر الجاهليَّ وتؤرقه، فهي تتضمن عنصرَيِّ المكان والزمان اللذين يمثلهما الطلل كمكان، والوقوف عليه كزمان، فضلاً عن بثّ الشاعر معاناته النفسية لفقد الحبيبة والأهل والقبيلة، هو إلى ذلك يحتاج وقفةً تجلو عنه هموم الحياة، ويرتب من خلالها مشاهد قصيدته التي تلي المشهد الطللي، الذي يستمدُّ منه العزيمة ويستخبر الوجدان ويتزود بقوةٍ (أسطوريةٍ)، بعد أن وصلت به الكثافة الوجدانية إلى درجة الإخفاق، وهنا ينفجر ينبوعه الشعري ليعبِّر عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أداءاتها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئًا إياها بالمقدمة الطللية، ليبث في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية ولتكون جسرًا نفسيًّا ومعْبرًا داخليًّا كما كانت جسرًا نفسيًّا لذاته.

لقد كانت المقدمات الطللية عند الجاهليين بمثابة تاج القصيدة، ومرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن وصفوا الديار الميتة، فإنهم يضفون عليها من نفوسهم ألوانًا تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان يلحُّ عليه ولا

يفارقه باستمرار، للتعبير عن تلك الصور ليظهر من خلالها المعاناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

ووقوف الشاعر على الأطلال يعبر عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإقفار تلك الأطلال وفناؤها، إقفارٌ وفناءٌ للحياة نفسها، فالمقدمة بذلك تمثل ثنائيَّ الموت والحياة لدى الشاعر، الموت لأنها أصبحت جرداء خاليةً من كثيرٍ من أشكال الحياة، ولكنها حيَّة في نفس الشاعر وبخاصةٍ عندما يهزُّ الحياة فيها ويبعثها من خلال القصيدة، فيخلع عليها حياةً لا يراها سواه، ويفعم نفسه بالأمل والتفاؤل تمهيدًا لانتقاله لمشاهد القصيدة التالية من رحلةٍ ووصفٍ ومدح وغير ذلك من الأغراض.

****

الخاتمة والتوصيات

وبعد؛ فقد قدمنا قراءة المشهد الإنساني بكلِّ أطيافه في العصر الجاهلي، حيث فرضت على الإنسان الجاهلي ظروف الحياة الصعبة في الصحراء، وتناحر القبائل على موارد الكلأ والماء، وكثرت الحروب والمنازعات، والغارات لمجرد النهب والسلب والحصول على الغنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ ففرضت عليه نمطًا من الحياة غير المستقرة، والاستعداد للقتال والحرب والغزو في أيِّ لحظة، فأتقن أغلب الرجال ممارسة الحرب وطرائقها، واقتنوا لذلك العدَّة الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهام والدروع والخوذ وغيرها من الأدوات القتالية، وتعلَّموا فنون الحرب من كرٍّ وفرٍّ ومباغتةٍ وتبييتٍ، وسلكوا طرق الحرب النفسية والاستعانة بالنساء والأولاد أحيانًا لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ وبالغ كثيرٌ من شعرائهم كعنترة وغيره في إنصاف خصومهم، ووصفهم بالقوة والبطولة، لجعل انتصارهم على الخصوم انتصارًا ذا معنى.

وأدرك رجالٌ كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصةٍ الشعراء - إلى وقفها والتنفير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسعى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء كما فعل هرم بن سنان والحارث بن عوف في تحمُّل ديات قتلى حرب داحس والغبراء .

وتميز الإنسان الجاهلي بتقديس قيمةٍ أخرى هي قيمة الكرم، وتصدَّر هذه القيمة الرجال بطبيعة الحال، فمجَّدوها وبخاصةٍ في فصل الشتاء وليالي البرد، وبرز عددٌ من الأجواد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلَّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، ويشبُّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم لهم وللمحتاجين، ويبادرون إلى الكرم بكلِّ معانيه وطرائقه، طلبًا لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يفتقرون إلى عقيدةٍ دينية لها شريعةٌ يسيرون على منهاجها. وحفل شعرهم بذكر ذلك الرجل «المستنبِح» الذي يستثير الكلاب لتهرَّ عليه فيدعوه صاحبها لضيافته، وفخروا بسعة القِدر وإبرازه للجميع، وبإيقاد النار، ونحر الجزر، وقد بلغ من جود بعضهم أن نحر لقِرى ضيفه فرسه الأخيرة أو ناقته الوحيدة، وبعضهم همَّ بذبح ابنه لقرى ضيفه عندما ضاقت به السبل .

وقد أولِع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبوادي، وافتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والملل في حياته، وتوليد خيالات سارَّة وبعث الجرأة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحميَّة، وبسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبَّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهوليَّة المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقُّعهم الفجائع في أنفسهم وأحبّائهم في كلِّ لحظة، ففزعوا إلى الشراب يدمنونه ويتفنَّون فيه، وعدُّوا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخار والاعتزاز والصِّيت الحسن بل وخلود الذكر، ووصفوا الخمرة ومجالسها، وجاء بعضهم بالمقدمة الخمرية بدلاً من الطللية.

وثمة العديد من القيم العليا التي كان يعتنقها الجاهليُّ ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحميَّة والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهليَّ كان منزَّهًا عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن ليس هنا مجال الحديث عنها.

أما في المشهد النسائي الجاهلي، فالمرأة كانت واقعةً فيه بين نقيضين، فهي بين علوِّ المكانة حتى صار منها الملكات، والنساء ذوات المقامات الرفيعة والمكانات العالية، وبين تدني القيمة لدرجة الوأد بسبب الفقر والغيرة؛ كما كانت عرضةً للسبي في حالاتٍ كثيرة، بسبب كثرة الغارات والحروب، وكانت المسبية تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرَّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ فتُباع وتُشترى في سوق الرقيق، ومنهنَّ من كان العرب يكرمونها ويخلطونها مع نسائهم أحيانًا، وغالبًا لم يتجاهل السَّابون مكانة المـرأة المسبية في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمًّا لأبنائهم، ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السَّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جناية الوأد بشكلٍ واسع، بدليل حبِّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفتدي البنات المراد وأدهن.

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدَّ الوأد والسبي، كانت هناك صورٌ أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقامٍ كبيرٍ ومكانةٍ عاليةٍ ومقدَّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاول الكثير من شؤون الحياة مع الرجل فـــي التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضِعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن الاستمرار أو شئن الفراق؛ وكنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميسًا لهم وإثارةً لنخوتهم، ويسقينهم ويداوين جرحاهم .

وقد تجسدت صورة المرأة الجاهلية في ستة مشاهد هي: المشهد الجمالي ومشهد المرأة الظاعنة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة الدرة ومشهد المرأة الأسطورة ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تغنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صورٍ كثيرة، فبنوا مشاهد جماليةً رائعةً بأوصافها الجسدية المثالية غالبًا، وخاصةً في ثنايا المشهد الغزليِّ ومشهد المرأة الراحلة أو الظاعنة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظَ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليٍّ ذي بال.

وقد صوَّر الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثال «أو «المرأة الأيقونة» التي اتصفت بكل الصفات الأنثوية المحتركة في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجماليِّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشَّعر والصدر والبطن والقدِّ والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الظباء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيَّنها بأغلى الجواهر، وطيَّبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثيرٍ من الأحايين امرأةً / أسطورة.

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيُّ للتغنِّي بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوَّروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، ، وسعادةٍ وشقاء. ولمَّا كانت المرأة هي موضوع الغزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أمَّا وصف المحاسن الخُلُقيَّة والنفسيَّة وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبةٍ متأخرةٍ كثيرًا عن وصف الأعضاء والمحاسن الخَلقية الجسدية.

وقد شكَّل المشهد الوجدانيُّ في النصِّ الجاهليِّ رؤيةً انسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزه إلى البنية النفسية للشاعر،

وللموصوف في آنٍ واحد، فوصف الشاعر الجاهليُّ محبوبته الظاعنة مع أترابها، لأن المرأة كانت لا ترتحل منفردةً وإنما ترتحل مع جملة ظعائن، وكان يشبِّههنَّ بالسفين وبحدائق الدوم والنخيل؛ ويعبِّر عن ألم الفراق واليأس من لقاءٍ جديد، لذلك كان يمعن في إعطاء تفاصيل أوصافٍ جماليَّةٍ عليا لها، ووصَّف ركبها من الظعائن الأخريات .

أما المشهد العذلي فقد حفل الشعر الجاهلي به، وكان للمرأة فيه القدح المعلَّى، وفي نصوصٍ قليلةٍ، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَخِّم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التأنيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعلَّ الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطًا قويًا أو أنه يتلقَّى عذلها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سنرى الرجل يُخاطَب بـ (عذَّالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيمًا ونداءً بـ (أعاذلَ).

وقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسمِّيه صراعًا جدليًّا بين الشاعر الجاهليِّ والمرأة، عاكسًا بصورةٍ أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنا) الأعلى لذاته أو (الأنا) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل مُتخَيَّلاً أم واقعيًا، وفي كلِّ الأحوال، فإنَّ ظاهرة العاذلة تعكس معاناةً واقعيةً للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعيَّة، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّةٍ من الأسطورة الخفيَّة المتوارثة.

ورفع الشاعر الجاهليُّ محبوبته إلى مصاف الدرة والأسطورة مستلهمًا عقله الباطن وتراثه الذي لم يكن منبتًّا عن التأثر بحضارات الشعوب المجاورة، فرسم لها المشاهد الدريَّة والأسطورية بما يصل بها في بعض تفسيرات الباحثين إلى مصاف آلهة المطر أو سيدة المطر منزلة الغيث .

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربيةً جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرِقَّت، أم كانت من أصولٍ أجنبيةٍ عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والغناء الترفيهيُّ في الحانات وبيوت علية القوم وقصورهم، كما عرضنا بإيجازٍ لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالمسيحية واليهودية، على الشعر والغناء العربي.

وكان الإنسان الجاهلي يقدِّس قيمة الحرية والانطلاق، ولكن التفاوت الطبقي وصرامة النظام القبلي والحفاظ على نقاء القبيلة، أنتجت حركة عرفت بحركة الصعاليك، كانت نتاجًا طبيعيًّا للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصاديِّ الكبير بين الطبقات وردًّا عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوَّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرُّدٍ مسلَّح، عُرف بحركة الصعاليك.

وقد امتهن الصعاليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخلعتهم، مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياةً ثوريةً ويعلنون حربهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سببٍ أساسيٍّ من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيِّ الجاهلي، والتي سُمِّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث آمنت كلُّ قبيلةٍ بوحدتها الاجتماعية وبكرم جنسها، واندفعت بحماسةٍ وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها جرّاء ذلك أبناء السُّود والحبشيَّات، والخلعاء والشذَّاذ الذين لا يقيمون وزنًا للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفةً ضمَّت في صفوفها: الخلعاء والشذاذ والجُناة والغِربان

(السود) وبعض الرقيق والأسرى من شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالعصبية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزعٍ ومذهب، وشذُّوا عن كلِّ أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التمسُّك بأهداب الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ فقط .

وقد تزعَّم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «دستورًا» وضع المبادئ التي شكَّلت الأبعاد العليا لها، وحدَّدت مسلك الصعاليك المنتمين إليها، وتُختصر في توزيع (الأنا) على (نحن)، و«تقسيم الجسم الواحد»، في «جسومٍ كثيرة» فبدلاً من أن تجعله واحدًا متكرِّشًا أنانيًا، ترتقي به إلى قسمةٍ ظاهرها النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النَّماء والزيادة والتكثير والإيثار، من خلال «نمطٍ اشتراكيٍّ»، أو«عدالةٍ اجتماعيَّةٍ» مبكرة، «توزُّع» الجسم الواحد في جسومٍ كثيرة .

وقد أُطلِق على الصعاليك العديد من التسميات مثل: «الذؤبان والجُناة والغربان والفُتَّاك واللصوص والشُّذاذ والشطَّار والهُلاَّك والشياطين والرُّجَيْلاء والخلعاء والأراذل وغير ذلك». ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العبسي الذي لُقِّب بأبي الصعاليك، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدَّلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكلُّ من يبحث في الأصل اللغويِّ للصعلكة يجدها مرتبطةً بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها«الغنى».

والحقيقة أنَّ موقف المجتمع العربيِّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيرًا، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن.

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلّون بصفاتٍ أساسيةٍ متشابهة ومتقاربة، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدّدون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامة، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الكسول الذي يؤثر الراحة، وكانت أشعار الصعاليك مثالاً صادقًا في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بعفويةٍ دون اهتمامٍ أو تزيينٍ أو تأنُّق، إنما جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة صادقة لقساوة حياتهم، وصلبًا كصلابة أيامهم، جسَّدوا فيه نظرتهم ورؤيتهم للحياة والحرية، وبيَّنوا فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعةٍ وإقدامٍ ووفاءٍ وبطولة وقوَّةٍ وسرعةٍ في العَدْو، وحمّلوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بذورًا أوليَّة للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتًا أوليًّا للانتفاضة على السلطة القَبَليَّة ولاحقًا على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات قليلة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلَّة شعر الصعاليك النسبيَّة، فقد تناول موضوعاتٍ كثيرةً منها :أحاديث المغامرات والتشرُّد والفرار والصُّمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرِّفاق، وشعر المراقب والتَّوعُّد والتهديد ووصف الأسلحة؛كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميَّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية فكان شعر مقطَّعاتٍ، ويتسِّم بالوحدة الموضوعية والتخلُّص من المقدّمة الطلليَّة وعدم الحرص على التصريع والتحلُّل من الشخصية القبلية، كما اتَّسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي منفردةً أو مجتمعة.

وشكَّل الصعاليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهدًا إنسانيًا لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، عرضنا لهذا المشهد من خلال تحليل عددٍ من قصائدهم كان أشهرها «لاميَّة العرب» للشَّنفَرى الأزدي.

لقد أدَّى اختلاط عرب الجاهلية بجوارهم من الشعوب الأخرى، والهجرات والتجارة وغيرها من العوامل، إلى التأثر والتأثير المتبادل بينهم وبين الشعوب والثقافات الأخرى، وانعكس ذلك على فن العرب القوليِّ الأول وهو الشعر، فتسللت إليه الأساطير من الثقافات المجاورة، ولا نجزم أن كلَّ الأساطير كانت(مستوردة) وقادمة من الخارج، فقد كان للعرب أساطيرهم، فالأسطورة ليست من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع والإضافة (أساطير الأولين)، أي أساطير أسلاف العرب أنفسهم، و«المضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة».

وكان خيال الجاهليين قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكلٍ تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركَّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمعي هام يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصورًا ماديًّا، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

ويبدو المشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي مشهدًا متعدِّدًا لأنه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيمانًا تردَّد في كثيرٍ من كتب التراث .

وقد انبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، ومنهم من تحمَّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى غايته وجهده كما فعل د. طه حسين ود. محمد عبدالمعين خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. عبدالجبار المطلبي ود. عبدالفتاح محمد أحمد ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد كتبوا دراساتٍ اعتمدت أو قاربت المنهج الأسطوري، وأثبتت هذه الدراسات وجود (لُحمةٍ) بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقةٌ تجعلنا نعتمد على الشعر في استنباط المضامين الأسطورية، أو بشكل أدقٍّ يثري العلم بالأساطير فهمنا للشعر والعكس صحيح، فالأسطورة فكرٌ ومعتقدٌ احتوته قصَّةٌ تقليديةٌ تروي تاريخًا مقدسًا من آلهةٍ وأشباهها صاحبت الطقوس والشعائر التي مارستها الشعوب القديمة من العرب والجوار، إزاء الكون والعوالم الغامضة التي أثارت تساؤلات الناس، فمن الطبيعيِّ أن تكون دراسة الأسطورة في الشعر دراسةً للفكر العربي ما قبل الإسلام، لأن الأسطورة تمثل جوهر ذلك الفكر بجوانبه الفنيّة والنفسيّة والوجدانيَّة وتصوراته للكون والحياة. وكان الشعر هو الفنُّ الذي حوى البعد الميثولوجيَّ بشكلٍ غير مباشر، وإنما كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل والتحليلات الرمزية، وبذلك يكون الفنُّ الشعريُّ قد استمدَّ روحه من الأسطورة، وحفظ كثيرًا منها، وساهم في نشرها .

ونظرًا لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب وهذه الدراسة، تمَّ عرض عددٍ من الأساطير كنماذج دالَّة .

وانفردت القصائد الجاهلية في معظمها بما سُمِّي المقدمات الطللية التي تُعَدُّ عند الجاهليين مرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن

وصفوا الديار الميتة، فإنهم يضفون عليها من نفوسهم ألوانًا تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان لا يفارقه باستمرار، ألحّا عليه إلحاحا قويا للتعبير من وحي تلك الصور عن وجدانه وإظهار المعاناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

إن وقوف الشاعر على الأطلال يعبر عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإقفار تلك الأطلال وفناؤها، إقفارٌ وفناءٌ للحياة نفسها.

فحين تصل الكثافة الوجدانية بالشاعر إلى درجة الإخفاق ينفجر ينبوعه الشعري عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أداءاتها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئًا إياها بالمقدمة الطللية، ليبث في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية، ولتكون جسرًا نفسيًّا ومعّبرًا داخليًا كما كانت جسرًا نفسيًا لذاته، من هنا أدركنا أن الفن فيضٌ وتعبيرٌ عن عواطف الإنسان وقيمه، والمجتمع والبيئة بكل أبعادها وتفاعلاتها، والإنسان الجاهلي ظل يصور هذه الحالة النفسية والاجتماعية من خلال تجربته، لذلك كان فنه فيضًا من الحضور والشهادة وتعبيرًا عن قيم الحياة التي عاشها.

وبعد، فلا يستطيع الباحث في العلوم الإنسانية بعامة وفي القضايا الأدبية بخاصة أن يزعم بأنه وصل إلى نتيجة حاسمة، حيث تبقى الاحتمالات كثيرة والنهايات مفتوحة، وفقًا لقراءة كل نص، وبذلك لا تعدو أية نتائج يتوصل إليها الباحث عن أن تكون معالم وإرشادات يمكن توسيعها والتعمق فيها من الباحث نفسه أو من غيره. وكذلك فإنَّ تطبيق منهج ما على العمل البحثي يساهم في

تحديد النتائج، وفي هذا البحث حاولت الإفادة من أكثر من منهج، ولكن رجح لديّ بشكل أساسيٍّ الإفادة من المنهج النفسيّ، وأحيانًا المنهج التاريخيّ، دون إغفال الإفادة من الملامح الأسلوبية البارزة للنصّ الشعريّ المدروس، وفقًا لمقتضى الحال والسِّياق. وقد رأيت في الحالة النفسيَّة القلقة والتمزُّق الوجدانيّ للشعراء الجاهليين، ووقوفهم أمام مظاهر الطبيعة، سبيلاً لكشف ما يجول بخواطرهم، وإبراز ما يعنُّ لهم، فقد كان الموت والفناء لغزًا مبهمًا لهم، يجهلون تمامًا ما بعده، ولذلك فهم يسارعون إلى إنفاق ما تطاله أيديهم من مالٍ، على وجوه الكرم واللذات من شرابٍ ونساء، استباقًا للموت وطلبًا لخلود الذكر في الدنيا وبعد الفناء .

ويمكن تناول الشعر الجاهلي وفقًا لمناهج عديدةٍ، فعلى سبيل المثال يمكن تفسير الوقفة الطللية أو المقدمة الطلليَّة، وهي جزءٌ أساسيٌّ ومهمٌّ يتصدّر القصيدة الجاهليَّة، وفقًا لتفسيرات ومناهج عديدة منها: المنهج النفسيُّ والمنهج الواقعيُّ والمنهج الأسطوريُّ وغيرها. وكذلك يمكن تفسير الرحلة وإسقاطاتها وتوابعها من أوصاف الناقة والصحراء ومشاهدها، وفقًا لهذه المناهج. حيث يفرغ الشاعر من وصف الأطلال والبكاء عليها ثمَّ ينتقل إلى وصف رحلته على الناقة أو الحصان وما يكابده هو وراحلته من عناء ومشقة. والملاحظ أنَّ الشاعر يتحدُّ براحلته نفسيًا في حديثه عنها، وواقع الأمر أنه يتحَّدث عن نفسه ومعاناته ومشقتَّه من خلال الراحلة. وفي أحيان كثيرة في رحلة الشاعر إلى الممدوح أو رحلته إلى الصيد، يوحّد الشاعر راحلته بالبيئة المحيطة بها، فيوحدُّ الحصان على سبيل المثال مع المطر والريح والسَّيل، بل يجعله بديلاً عنها فهو المطر والسيل والريح، ويوحِّد ناقته مع نفسه ومع الصحراء.

وثمَّة عدد من النقاط تستحقُّ الوقوف عندها، وهي :

كان الموت والمصير المجهول يمثل القاسم المشترك الأعظم لهواجس الإنسان الجاهلي وللشاعر بصفة خاصة، وذلك لمجهولية المآل والمصير بعد الموت، وعدم معرفتهم بالحياة الأخرى لافتقارهم إلى عقيدةٍ دينيةٍ توضح لهم الحياة الأخرى.

هناك عدد كبير من الشعراء الجاهليين خرجوا على قبائلهم طلبًا للحرية والعدالة الاجتماعية والاقتصادية، وانقلبوا أعداءً لها ولغيرها فقطعوا طرق القوافل واعتدوا على السابلة، وعرفوا بالصعاليك، وتميزوا بعدالتهم ومساواتهم بين بعضهم البعض، كما تميز شعرهم بعدد من المميزات الخاصة. وكان زعيمهم الشاعر عروة بن الورد العبسي، ومنهم على سبيل المثال: تأبط شرًّا والشنفرى وصخر الغي الهذلي وحاجز الأزدي وقيس بن الحدادية وغيرهم.

حلَّق كثيرٌ من شعراء الجاهلية بالمستويات الفنية والشعرية في قصائدهم، وحمَّلوها بتفاصيل دقيقة وصور رائعة لعناصر المشهد الإنساني على اختلافها وتعدُّدها.

يتبيَّن أنَّ كلَّ القصائد الجاهليَّة هي (قصائد إنسانيَّة)، فالبدء بالمقدمة الطلليَّة سببه الأساسيُّ رحيل المحبوبة مع أهلها وقبيلتها بسبب ندرة المطر، وبكاء الشاعر على الأطلال هو مشهدٌ عاطفيٌّ إنسانيٌّ بامتياز، وقصائد المشهد الحربي ومشهد الكرم ومشهد الشراب ومشاهد المرأة الظاعنة والعاذلة والقينة والحرية والطلل، كلُّها قيلت في الإنسان وبسبب الإنسان .

سادت القصيدة الجاهلية وحدة الصِّراع من أجل البقاء سواء أكان ذلك بقاء الإنسان نفسه أم بقاء عناصر الحياة الأخرى كقبيلته ومحبوبته والنبات والحيوان المفيد، والصراع من أجل بقاء واستمرارية منظومة القيم والأعراف والعادات والتقاليد المرعية آنذاك .

اتصل المشهد الإنساني اتصالاً وثيقًا بأسطرة حيوانات الشاعر الجاهليِّ الأليفة، فجعل حصانه (مسحًّا) يسحُّ الجري كما يسحُّ المطر الماء، وكَّره وفرَّه وإقباله وإدباره كجلمود صخر حطَّه (السَّيل) من علٍ، بل هو مطرٌ ساحٌّ وسيلٌ مندفع، والخيول الأخرى (سابحات) في هذا المطر/السَّيل، وهي كالسعالي، والناقة

أسطورية بصفاتها (السفينة/النعامة/ المذكَّرة)، وهي ليست بمنأى عن هموم صاحبها وصراعاته مع نفسه وصراعاته مع البيئة في رحلته الرمزية الأسطورية. كما ارتبط المشهد الإنسانيُّ ارتباطًا وثيقًا بالحيوانات غير الأليفة كالبقرة الوحشّية والثور الوحشيِّ والأتان والحمار الوحشيِّ وكلاب الصيد والغزال والظليم وغيرها، ووازن ما بين مجريات حياتها وبين ما لديه من حيوانات أليفةٍ وأسقط كلَّ ذلك على عناصر المشهد الإنسانيِّ العاقل كالرجال والنساء والصعاليك.

كما توسّل الشاعر الجاهليُّ المشهد الإنساني وجعله جزءًا أساسيًا من بنية القصيدة الجاهليَّة، ووظفه في أغراض عديدة من أغراض الشعر الجاهلي من أهمها: البكاء على الأطلال والنَّسيب والمرأة والرِّحلة وطلب الحرية والسُّقيا والمديح والفخر والوصف.

من المعتقد أن شعراء الجاهليَّة من أصحاب القصائد الطويلة، جعلوا المشهد الإنساني وخاصة مشاهد الرِّحلة ووصف أهوالها ومشهد الصَّيد والناقة أو الحصان ومشهد المرأة الظاعنة ومشهد المرأة العاذلة والمشهد الجمالي للمرأة بشكلٍ خاص، ومشهد الطلل وووصفه والبكاء عليه، وسيلة من وسائل تطويل قصائدهم، حيث استغرق كلُّ غرض من الأغراض المشار إليها عددًا من الأبيات، ليصلوا بالقصيدة إلى طول معَّين، إثباتًا للفحولة الشعريَّة من جانب، وتكريمًا للممدوح من جانب آخر.

استدرج الشعر الجاهلي أو شعر مرحلة ما قبل الإسلام، ومن خلال المشهد الإنساني المتمثل في الرجل والمرأة والصعاليك والأطلال، العديد من الشُّعراء الجاهليين إلى الاستلهام الواعي وغير الواعي لبعض الموروثات الدينيَّة القديمة والأساطير في ثنايا تلك المشاهد، فانبرى العديد من الدارسين لقراءة ذلك الشعر وفق المنهج الأسطوري، بدرجاتٍ متفاوتةٍ من الحماس وبذل الجهد، وكانت هناك

مرحلة البدايات الراصدة، بدءًا من الجاحظ في كتاب الحيوان، ومن أصحاب هذه المرحلة: ابن قتيبة ود. طه حسين ود. محمد عبدالمعيد خان والمستشرق الألماني براونة ود. عز الدين إسماعيل ود. عبدالله الطيب ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي؛ أما مرحلة التوثيق فيذكر من أصحابها: د. عبدالجبار المطلبي ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى الشورى ود. ثناء أنس الوجود. وهناك العديد من الدارسين الذين بحثوا في هذا المجال منهم: د. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. شوقي عبدالحكيم ود. طه باقر ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض ود. مصطفى الجوزو وغيرهم، ولا يزال باب هذه الدراسات مفتوحًا.

- كشفت النماذج المدروسة عن ولع الجاهلي بالحرب والكرم والشراب والنساء والحرية، وبذله الغالي والنفيس في سبيل ذلك .

- أثبتت النماذج الإنسانية التي تمَّت دراستها معرفة الإنسان الجاهليِّ والشَّاعر الجاهليِّ بشكل خاصٍّ بمعارف وتفاصيل تاريخية وعلمية ودينية وأسطورية وجمالية عديدة تنأى بوصم هذا العصر وإنسانه بوصف الجاهلية، ونرى مع غيرنا صحة تسميته: (عصر ما قبل الإسلام) نأيًا بأهله عن مظنَّة الاتّسام بالجهل المطبق وقلَّة المعرفة، وفي حالة استخدام لفظ (الجاهلي) فإن ذلك لا يعني إلا الجاهلية الدينية.

- تبيَّن للدارس إدراك رجالٍ وشعراء عديدين لمخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا إلى وقفها والتنفير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسعى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء، ومثال الرجال هرم بن سنان والحارث بن عوف، ومثال الشعراء زهير بن أبي سلمى والفند الزماني .

- تميز الرجل العربي الجاهلي بتقديس قيمة الكرم، وبرز عددٌ من الأجواد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضيف

ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلَّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به هو الكرم وقت الشتاء واشتداد البرد.. وحفل شعرهم بمفردات الكرم والضيافة .

- أولِع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبوادي، وافتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والملل في حياته، وتوليد خيالات سارَّة وبعث الجرأة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحميَّة. فأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

- حفل الشعر الجاهلي بمشاهد الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحميَّة والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهليَّ كان منزَّهًا عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكنها خارج نطاق فصول هذه الأطروحة.

توصيات:

سبق القول إنه لا يمكن لأيِّ باحث الزَّعم بأنَّه جاء بما لم تأت به الأوائل في موضوع أدبيٍّ أو إنسانيّ، لذلك فإن هذا النوع من الأبحاث يتطلَّب التوسُّع والاستمرار الدائم لتعميق البحث في هذا الجانب الخاصّ بالمشهد الإنساني وعناصره من الشعر العربيِّ بعامة، والجاهلي بخاصّة، ومجالات البحث في هذا الموضوع كثيرة منها :

التوسع في إجراء الأبحاث والدراسات على كل ما ورد في الشعر الجاهلي، وخاصةً في الجوانب التي تتعلق بالجوانب الدينية والأسطورية والحربية والطللية والنسائية وغيرها من المشاهد الواردة في الشعر الجاهلي.

العمل على إعداد المسارد والمعاجم وربما الموسوعات في هذه المشاهد، وستكون هذه المصنفات أعمالاً ضخمة بمقاييس الحجم و الفائدة .

تعميق البحث في العلاقة بين الموروثات الدينيَّة القديمة والأساطير وبين مشاهد الحرب والكرم والشراب بعناصرها المختلفة .

وبعد، فما في هذه الرسالة من قول حسن فمردّه إلى التوجيهات السديدة من أستاذي الدكتور الطاهر حجار المشرف على هذه الأطروحة، والعون الكريم من أستاذي الدكتور عثمان بدري، جزاهما الله خير الجزاء، وكلٌّ ما فيها من قول، لم تنضجه الرويّة والخبرة فمردّه لي، ورحم الله العماد الأصفهانيَّ حيث يقول:

«إنّي رأيت أنه لا يكتب أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل .... وهذا من أعظم العبر، وهو دليل استيلاء النقص على جملة البشر».
والله ولي التوفيق .

****

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم .

- ابن أبي الصلت، أمية: الديوان، ط١، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .

- ابن الأبرص، عبيد: الديوان، ط ١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٠.

- ابن الخطيم، قيس: الديوان- ط٢- تحقيق: ناصر الدين الأسد. بيروت: دار صادر، ١٩٩١ .

- ابن الطفيل، عامر: الديوان. شرح وتقديم: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، عمر فاروق الطباع. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

- ابن العبد، طرفة:

- شرح الديوان. قدم له وعلق حواشيه: سيف الدين الكاتب، احمد عصام الكاتب. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٨٩.

- الديوان، ط٢، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، البحرين: إدارة الثقافة والفنون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠ .

- ابن الكلبي، هشام بن محمد بن السائب: كتاب الأصنام. تحقيق: أحمد زكي باشا. الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، د. ت .

- ابن الورد، عروة:

- الديوان. شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥.

- شعر عروة بن الورد العبسي، ط١،، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت: تحقيق: محمد فؤاد نعناع، الكويت: مكتبة دار العروبة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٥.

- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٣م.

- ابن جندل، سلامة: الديوان. صنعة: محمد بن الحسن الأحول- ط ١- تقديم وتهميش: راجي الأسمر. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤ .

- ابن حجر، أوس: الديوان. تحقيق: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٦م.

- ابن حلّزة، الحارث، بن كلثوم، عمرو: الديوان- ط١- شرح مجيد طراد. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٠ .

- ابن حلّزة، الحارث. الديوان - ط١ - إعداد: طلال حرب. بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٣ .

- ابن ربيعة، لبيد: شرح الديوان- ط٢- تحقيق وتقديم: إحسان عباس. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤ .

- ابن ربيعة، مهلهل: الديوان، ط١، إعداد وتقديم: طلال حرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦ .

- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط١،حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: النبوي عبدالواحد شعلان، القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠.

- ابن شداد، عنترة:

- الديوان، ط ٢، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي. بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٨٣م .

- الديوان. شرح: يوسف عبيد. بيروت: دار الجيل، ٢٠٠١ .

- الديوان، ط١، تحقيق وشرح: عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، قدم له: إباهيم الإبياري، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠ .

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي: كتاب عيار الشعر. تحقيق: محمد زغلول سلام. طرابلس (لبنان): دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .

- ابن عاديا، السموأل: الديوان- ط١- شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .

- ابن قتيبة، أبي محمد عبدالله بن مسلم:

- الشعر والشعراء، ط ٦،قدم له: حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: محمد عبدالمنعم العريان، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٧ .

- عيون الأخبار. تحقيق محمد الإسكندراني، ط٣، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م.

- ابن قميئة، عمرو: الديوان. تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢ .

- ابن قيم الجوزية:

- أخبار النساء. تحقيق: أحمد بن علي، القاهرة: دار المنار، المنصورة: مكتبة فياض، ١٩٩٨ .

- ابن كثير، عماد الدين أبو الفدا إسماعيل: البداية والنهاية - ط ٦ - تقديم: محمد عبدالرحمن المرعشلي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦.

- ابن كلثوم، عمرو: الديوان، ط١، إعداد: طلال حرب. بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٣ .

- ابن مقبل، تميم بن أُبيّ: الديوان. تحقيق: عزّة حسن. بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٩٥ .

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٩م.

- الأزرقي، أبو الوليد محمد بن عبدالله بن أحمد: أخبار مكة، جزآن، تحقيق: رشدي الصالح ملحس، دار الثقافة للطباعة والنشر: مكة المكرمة، د. ت .

- الأسدي، بشر بن أبي خازم: الديوان - ط١- تقديم وشرح: صلاح الدين الهواري، مراجعة: ياسين الأيوبي، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٧.

- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، ط٢- بيروت: إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧.

- الأصمعي، أبو سعيد عبدالملك بن قريب:

- الأصمعيات. حقق نصوصها وشرحها وترجم لأعلامها: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥ .

- الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م.

- النبات - ط١- تحقيق ونشر: عبدالله يوسف الغنيم، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٢ .

- الأنصاري، حسان بن ثابت: الديوان - ط٢ - تحقيق: بدر الدين حاضري، محمد حمادي. بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٩٨ .

- الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل:

- الديوان، شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣ .

- الديوان، ط١، شرح وتقديم: يحيى شامي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٤ .

- كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير الأعشى والأعشين الآخرين. شرح أبي العباس ثعلب- ط٢- الكويت: دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، مصور عن الطبعة الأولى، بيانة: مطبعة أدلف هلزهوسن، ١٩٢٧ .

- الأعلم الشنتمري، أبو الحجاج يوسف سليمان بن عيسى: أشعار الشعراء الستة الجاهليين- ط١- (جزآن)، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١ .

- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط ٥، تحقيق: عبدالسلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣م. سلسلة ذخائر العرب (٢٥).

- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: المعلقات السبع، ط ١، إعداد ومراجعة: عبدالعزيز محمد جمعة، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢ .

- الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبدربه: كتاب العقد الفريد، ط١، تحقيق وتعليق: بركات يوسف هبود، (ستة أجزاء)، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٩ .

- الإيادي، لقيط بن يعمر: الديوان، ط١ رواية: هشام بن الكلبي، شرح وتحقيق: محمد التونجي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .

- البغدادي، عبدالقادر بن عمر: خزانة الأدب- ط١- تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٩م.

- التنوخي، القاضي علي بن المحسن: القصيدة اليتيمة، ط ٣، تحقيق: صلاح الدين المنجد، بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٣ .

- الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد: فقه اللغة وأسرار العربية - ط٣ - ضبط وتقديم وفهرسة: ياسين الأيوبي. بيروت، صيدا: المكتبة العصرية، ١٠٠٢.

- الثعلبي، أبو إسحاق النيسابوري: قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني: القاهرة، د. ت .

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:

- الحيوان، (سبعة أجزاء)، ط ٣، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت .

- البيان والتبيين. (٣ أجزاء) بيروت: دار الكتب العلمية (د ت) .

- الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٧٥ هـ .

- الجشمي، دريد بن الصمة:

- الديوان. تقديم: شاكر الفحام، جمع وتحقيق وشرح: محمد خير البقاعي. دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١ .

- الديوان، تحقيق: عمر عبدالرسول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، سلسلة ذخائر العرب (٥٩).

- الجمحي، أبو عبدالله محمد بن سلام:

- طبقات الشعراء، ط١، حققه ووضع فهارسه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .

- طبقات الشعراء، ط١، تحقيق وشرح: محمد سويد.بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٨ .

- الحطيئة، جرول بن أوس: الديوان. من رواية ابن حبيب ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني. شرح: أبي سعيد السكري. بيروت: دار صادر، ١٩٨١ .

- الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي البغدادي: معجم البلدان، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦ .

- الخراساني، أحمد بن طيفور: بلاغات النساء، تحقيق: محمد طاهر الزين، الكويت: مكتبة السندس، الكويت ١٩٩٣م.

- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني: شرح المعلقات العشر المذهبات. ضبط وشرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت (د.ت).

- الخنساء، تماضر بنت عمرو: الديوان، بيروت: دار التراث، ١٩٦٨.

- الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة: كتاب عيون الأخبار، ط ٣، تحقيق: محمد الإسكندراني، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧ .

- الذبياني، النابغة: الديوان- ط ٣- تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠ .

- الرازي، فخر الدين محمد بن عمر: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز. تحقيق وتقديم: إبراهيم السامرائي، محمد بركات حمدي أبو علي. عمّان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥ .

- الزبيدي، عمرو بن معد يكرب: الديوان. تحقيق: مطاع الطرابيشي. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٤م.

- الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين:

- شرح المعلقات السبع- ط١- اعتنى به: محمد مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٢ .

- شرح المعلقات السبع، ط٢، قدم له وحققه: محمد خير أبو الوفا، راجعه وصححه: مصطفى قصاص، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٧ .

- السجستاني، أبوحاتم سهل بن محمد: فحولة الشعراء. تحقيق ودراسة: محمد عبدالقادر أحمد، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١.

- السعدي، المخبل: الديوان، ط١،جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٧ .

- السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين: كتاب شرح أشعار الهذليين (جزآن). تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٩٦٥ .

- السلمي، خفاف بن ندبة: الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢ .

- الشنفرى الأزدي: الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي. بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٣.

- الشنقيطي، أحمد الأمين: المعلقات العشر. دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣م.

- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد:

- المفضليات، ط١، تحقيق وشرح: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٨ .

- المفضليات،ط٣، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣ .

- الضبي، ربيعة بن مقروم: الديوان، ط١ جمع وتحقيق: تماضر حرفوش، بيروت: دار صادر، ١٩٩٩ .

- الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس:

- ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، بيروت: دار الجيل، ٢٠٠٢ .

- كتاب الوحشيات، (الحماسة الصغرى)، ط ٣، علق عليه وحققه: عبدالعزيز الميمني الراجكوتي، زاد في حواشيه: محمود محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧. سلسلة ذخائر العرب (٣٣) .

- الطائي، حاتم: الديوان، ط٢، شرح: أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧ .

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل: كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠ .

- الغنوي، طفيل: الديوان، ط١، شرح: الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧ .

- الفحل، علقمة: الديوان، ط١، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، مراجعة: فخرالدين قباوة، دار الكتاب العربي: حلب ١٩٦٩.

- القالي، أبوعلي:

- كتاب الأمالي، جزآن، ط٢، بيروت: دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧ .

- كتاب ذيل الأمالي والنوادر، ط ٢، بيروت: دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧.

- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب:

- جمهرة أشعار العرب، شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥ .

- جمهرة أشعار العرب، جزآن، ط٣ ،حققه وعلق عليه وزاد في حواشيه: محمد علي الهاشمي، دمشق: دار القلم، ١٩٩٩ .

- القزويني، زكريا بن محمد: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

- المثقب العبدي: الديوان، ط١، شرح: حسن حمد، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦ .

- المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، ط١١، تحقيق وشرح: عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٨ .

- الميداني، أبوالفضل أحمد بن محمد النيسابوري: مجمع الأمثال، جزآن. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٩٥م.

- النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد: شرح القصائد التسع المشهورات. تحقيق: أحمد خطاب. بغداد وزارة الإعلام، ١٩٧٣م.

- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٥١ م.

- الهذلي، أبو ذؤيب: الديوان، ط١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣ .

- امرؤ القيس:

- شرح ديوانه ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام - ط٧- حسن السندوبي. بيروت: دار الكتب الثقافية، ١٩٨٢.

- الديوان- ط٥- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥، سلسلة ذخائر العرب (٢٤) .

- الديوان، ط١، غريد الشيخ، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠١ .

- ابن جندل، سلامة: الديوان، ط ١، صنعة: محمد بن الحسن الأحول، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ .

- ابن زهير، كعب: الديوان: صنعه: الإمام ابي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤ .

ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، قدم له وعلق حواشيه: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، بيروت: دار مكتبة الحياة، د ت .

- ابن حجر، أوس: الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٦ .

- ابن حلزة، الحارث، ابن كلثوم، عمرو: الديوان، ط١، شرح: مجيد طراد، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٨ .

- ابن طباطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، طرابلس، لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .

- ابن عاديا، السموأل: الديوان، ط ١، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .

- الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٩٧ .

- المرقشين: الديوان، ط١، تحقيق: كارين صادر، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .

- تأبط شرّاً، ثابت بن جابر: الديوان- ط١- إعداد وتقديم: طلال حرب. بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٣.

- شيخو، لويس: شعراء النصرانية في الجاهلية. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٢ .

- عبدالباقي، محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم- ط٤- بيروت: دار المعرفة، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

- قميحة، مفيد: المعلقات العشر- ط٥- بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٢ .

- اليزيدي، أبو عبدالله محمد بن العباس: ديوان شعر الحادرة، ط٣، حققه وعلق عليه: ناصرالدين الأسد، بيروت: دار صادر، ١٩٩١ .

- يوسف، عمرو: أشعار المعلقات السبع. القاهرة: مكتبة معروف، (د.ت) .

ثانيًا - المراجع:

- إبراهيم، محمد أبوالفضل وآخرون: أيام العرب في الجاهلية. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٤٢م.

- إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١.

- أبو ذياب، خليل:

- الأدب الجاهلي، عمان: دار عمار، د. ت .

- الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ط١،عمان: دار عمار، ١٩٩٩ .

- أبو ديب، كمال:

- الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.

- أبو زيد، علي: شعراء تغلب في الجاهلية - أخبارهم وأشعارهم، جزآن، ط ١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠ .

- أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت: دار الجيل، عمان: دار عمار، ١٩٨٧ م.

- أبو سويلم، أنور: دراسات في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الجيل ،عمان: دار عمار، ١٩٨٧ م.

- أحمد، عبدالفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية، بيروت: دار المناهل، ١٩٨٧م.

- أحمد، محمد عبدالقادر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي، بيروت: مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٣ م.

- أحمد، محمد فتوح: نصوص مختارة من الأدب الجاهلي. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩١م.

- أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي - ط ١- بيروت، دار العودة، ١٩٧١م.

- إسكندر، غريب: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢ .

- إسماعيل، عزالدين: التفسير النفسي للأدب، ط٤، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٤.

- الأبياري، إبراهيم: الأيام والشهور والليالي. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠م.

- الأزهري، عطاء الله بن أحمد المصري: نهاية الأرب في شرح لامية العرب، دراسة وتحقيق: عبدالله الغزالي، الكويت: جامعة الكويت - كلية الآداب، ١٩٩٢ .

- الأسد، ناصر الدين:

- القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط ٣، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨ .

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية - ط٨ - بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨م.

- الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ط١، (٣ أجزاء)، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩ .

- البطل، علي: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها - ط٣- بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م.

- البهبيتي، نجيب محمد:

- المعلقة العربية الأولى أو عند حدود التاريخ، قسمان، ط١، دار الثقافة: الدار البيضاء المغرب ١٩٨١ .

- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١م.

- التطاوي، عبدالله: مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط٢، القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦ .

- الجبوري، يحيى: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. بغداد: دار التربية، ١٩٧٢م.

- الجندي، درويش: الرمزية في الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٢ .

- الجهاد، هلال: فلسفة الشعر الجاهلي - ط١ - دمشق: دار المدى، ٢٠٠١ .

- الجوزو، مصطفى: من الأساطير العربية والخرافات. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧م.

- الحبابي، محمد عزيز: الشخصانية الإسلامية، ط٢، القاهرة: دار المعارف،١٩٨٣ .

- الحوت، محمود شفيق: في طريق الميثولوجيا عند العرب. بيروت: دار النهار، ١٩٨٣م

- الحوفي، أحمد محمد:

- الحياة العربية من الشعر الجاهلي - ط٥- بيروت: دار القلم، ١٩٧٢م.

- الغزل في العصر الجاهلي. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٧٢م.

- الدسوقي، عمر: النابغة الذبياني، ط ٤، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٠ .

- الرباعي، عبدالقادر:

- الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢،. إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٥ .

- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى. الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤.

- الطير في الشعر الجاهلي - ط١- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

- جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، ط١بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ .

- في تشكُّل الخطاب الشعري، ط١، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨ .

- الربيعي، أحمد: الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر. الرياض: مطبعة العلوم، ١٩٨٤ م.

- الربيعي، فاضل: شقيقات قريش: الأنساب الزواج والطعام في الموروث العربي- ط١- لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢.

- الربيعي، محمود: من أوراقي النقدية، القاهرة: دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

- الرحيلي، سعود دخيل: لامية العرب أو رحلة التوحش، ط١، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٩١ .

- الزواوي، خالد: تطور الصورة في الشعر الجاهلي. الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠م.

- السواح، فراس:

- دين الإنسان، ط ٤، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٢ م.

- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين. اللاذقية: دار المنارة، ١٩٩٠م .

- الرحمن والشيطان، الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، ط٣، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٤.

- السيد، وجيه يعقوب: من قضايا الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٠م.

- السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن: رفع شأن الحبشان، دراسة وتحقيق: محمد عبدالوهاب فضل، القاهرة: المحقق نفسه ى، ١٩٩١ .

- الشابي، أبو القاسم: الخيال عند العرب. تونس: الدار القومية، ١٩٨٣م.

- الشرقاوي، عفت: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت: دار النهضة، ١٩٧٩م.

- الشطي، عبدالفتاح عبدالمحسن: شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

- الشورى، مصطفى عبدالشافي: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ط ١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦.

- الصائغ، عبدالإله: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

- الطرابلسي، أمجد: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة - ط١ - ترجمة: إدريس بلمليح. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣م.

- الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، (٤أجزاء)، تقديم: طه حسين، الكويت: دار الآثار الإسلامية، ١٩٩٠- ١٩٨٩ .

- العشماوي، محمد زكي:

- النابغة الذبياني، مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين لفبداع الشعري، ٢٠٠٩ .

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٩ .

- العطار، سليمان: المعلقات السبع: شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، ط١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢م.

- العطوي، مسعد بن عيد: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام،ط١، الرياض: مكتبة التوبة، ١٩٩٣ .

- العفيفي، محمد أبو الفتوح، بطولة عنترة بين سيرته وشعره، ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١ .

- العمري، أحمد جمال:

- شروح الشعر الجاهلي: نشأتها وتطورها. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.

- الشعراء الأحناف، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١ .

- منهج أبي جعفر النحاس في شرح الشعر، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣ .

الغباري، عوض: نقد الشعر في مصر الإسلامية، القاهرة: دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦ .

- الغيضاوي، علي: الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، جزآن، تونس: جامعة منوبة، ٢٠٠٠ .

- الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي - ط ٢- الكويت: دار القلم، ١٩٨٠.

- القرعان، فايزعارف: الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

- القيسي، نوري: دراسات في الشعر الجاهلي. بغداد: منشورات جامعة بغداد، ١٩٧٢م.

- المرزوقي، أبويعرب: في العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني - ط١ - بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٠.

- المطلبي، عبدالجبار: مواقف في الأدب والنقد. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠ م.

- المعيني، عبدالحميد محمود:

- شعر بني تميم في العصر الجاهلي، بردة: نادي القصيم الأدبي، ١٩٨٢ .

- شعراء عبدالقيس في العصر الجاهلي، ط١، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢ .

- النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مؤتة - الأردن: مجلة الجامعة، ١٩٩٩ .

- الموسوعة العربية العالمية: الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.

- النجدي، علي ناصف: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري. القاهرة: دار نهضة مصر. (د ت)

- النويهي، محمد:

- الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه. القاهرة: الدار القومية، (د ت)

- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - ط٣- الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤ .

- الهاشمي، طه: تاريخ الأديان. بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٣م.

- الهاشمي، أحمد :. ميزان الذهب في صياغة شعر العرب، ط١، قدم له وضبط نصه: محمد التونجي، بيرووت: مؤسسة المعارف، ٢٠٠٠ .

- الوصيفي، عبدالرحمن محمد: العلاقات الأسرية في الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤ .

- اليوسف، يوسف:

- بحوث في المعلقات. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨م .

- مقالات في الشعر الجاهلي. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥م.

- أمين، أحمد: النقد الأدبي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧م .

- أنس الوجود، ثناء: رمز الماء في الأدب الجاهلي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

- أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، رقم (١٨٢)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤م

- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٣، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣م.

- بافقيه، محمد عبدالقادر، وآخرون: مختارات من النقوش اليمنية القديمة، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥ .

- باقر، طه: في أدب العراق القديم. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦م .

- بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبدالحليم النجار. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م.

- بن تنباك، مرزوق بن صنيتان: آداب الضيافة في الشعر العربي القديم، حوليات كلية الآداب: جامعة الكويت، ١٩٩٣ .

- بوملحم، علي: في الأسلوب الأدبي - ط٢- بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٥.

- توفيق، مجدي أحمد: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤ .

- حسام الدين، كريم زكي: التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه. القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠ .

- حسنين، سيد حنفي: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، القاهرة: المؤلف نفسه، ١٩٧٠ .

- حسين، الحاج حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية، ط ٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.

- حسين، طه:

- حديث الأربعاء، ج١و٢ (ط١٥)، ج٣ (ط ١٣)، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٤، ١٩٩٨

- في الأدب الجاهلي- ط١٧- القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠١م.

- حسين، عبدالرزاق:

- علقمة بن عبدة الفحل – حياته وشعره، ط١، بيروت: المكتب الإسلامي، الرياض: مكتبة فرقد الخاني، ١٩٨٦.

- في النص الجاهلي – قراءة تحليلية، ط١، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الأحساء: دار المعالم الثقافية، للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

- حفني، عبدالحليم:

- لامية العرب للشنفرى. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨١ .

- حفني، عبدالحليم: الشنفرى الصعلوك – حياته ولاميته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .

- حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربيىنط١، بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٢ .

- حمّور، عرفان محمد. أسواق العرب- ط٢- بيروت: دار الشورى، ١٩٨١.

- حوّر، محمد إبراهيم:

- المنهج والظاهرة – ط١- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ .

- النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ط٢،أبو ظبي: مكتبة المكتبة، ١٩٨٥

- خان، محمد عبدالمعيد، الأساطير والخرافات عند العرب، ط٤، بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٣.

- خفاجي، محمد عبدالمنعم:

- الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣م .

- خفاجي، محمد عبدالمنعم: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط٢، القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٥٨.

- موقف النقاد من الشعر الجاهلي، ط ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨.

- خليف، مي يوسف:

- القصيدة الجاهلية في المفضليات. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٩ .

- الموقف النفسي عند شعراء المعلقات. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦م.

- بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

- خليف، يوسف:

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، (د ت) .

- دراسات في الشعر الجاهلي. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١م.

- خليف، مي يوسف، التطاوي، عبدالله: مقدمات في تاريخ أدبنا القديم. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

- خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢ .

- داود، الأب جرجس داود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

- داوود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دمشق: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان .

- دغيم، سميح: أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٥م

- ديرلاين، فردريش فون: الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عزالدين إسماعيل، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٧.

- ربابعة، موسى:

- الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، ط١،إربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ١٩٩٩ .

- مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ط١،عمان: دار جرير، ٢٠٠٨.

- تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الأدب الجاهلي،ط١، عمان: دار جرير، ٢٠٠٦ .

- قراءة النص الشعري الجاهلي. إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١،إربد: مكتبة الكتاني ودار الكندي، ٢٠٠٠.

- جماليات الأسلوب والتلقي، ط١،إربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠

- رزق، صلاح:

- الشعر الجاهلي، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٣ .

- رزق، صلاح: كلاسيكيات الشعر العربي - المعلقات العشر - دراسة في التشكيل والتأويل، ط١، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩ .

- رومية، وهب:

- الرحلة في القصيدة الجاهلية. بيروت: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٧٥م.

- شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة (٢٠٧). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٦م.

- ريتشاردز، أ.أ. العلم والشعر. ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مقدمة: ماهر شفيق فريد، تحرير: محمد عناني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

- زكي، أحمد كمال: الأساطير، ط٢، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠ .

- زلط، عبدالرحيم محمود: العدة النفسية والمادية في شعر الحروب الجاهلية، ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩

- زيدان، جرجي:

- تاريخ آداب اللغة العربية (أربعة أجزاء). مراجعة وتعليق: شوقي ضيف، القاهرة: دار الهلال (د ت).

- العرب قبل الإسلام، مراجعة وتعليق: حسين مؤنس، القاهرة: دار الهلال، د. ت

- زيعور، علي: التحليل النفسي للذات العربية. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩م.

- سالم،السيد عبدالعزيز: تاريخ العرب قبل الإسلام، الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٩٧ .

- سليمان، علي: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.

- سيمونز، إيان ج: البيئة والإنسان عبر العصور، ترجمة: السيد محمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، رقم (٢٢٢) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧.

- شلبي، سيد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٧م.

- صدّيق، حسن بشير: المعلقات السبع، دراسة للأساليب والصور والأغراض، ط١، الخرطوم: الدار السودانية للكتب، ١٩٩٨ .

- صفدي، مطاع، حاوي، إيليا: موسوعة الشعر العربي، (٤) أجزاء. بيروت: شركة خياط، ١٩٧٤م.

- ضيف، شوقي:

- العصر الجاهلي- ط٨- القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٩،القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦ .
- عجائب وأساطير، القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٤ .
- طحان، ريمون: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٤ م.
- عاقل، نبيه: تاريخ العرب القديم، ط٤، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ١٩٩٢ .
- عباس، إحسان:
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الأمانة، ١٩٧١ م.
- فن الشعر. بيروت: دار الثقافة، (د ت) .
- عبدالرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٥ .
- عبدالرحمن، عفيف: الشعر وأيام العرب، ط١،. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٤م.
- عبدالرحمن، نصرت:
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث- ط٢- عمَّان: مكتبة الأقصى، ١٩٨٢م.
- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م.
- عبدالرحيم، عبدالرحمن:
- تطور مشهد الصيد بين الجاهلية والإسلام، ط١،دمشق: دار القلم،٢٠٠٤ .
- شعر الصيد في الجاهلية بين الواقع والتأويل، ط١، دمشق: دار القلم، ٢٠٠٣ .

- عبدالعاطي، إسماعيل محمد: الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، ط١، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ .

- عبدالله، محمد حسن:

- الصورة والبناء الشعري. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م. مكتبة الدراسات الأدبية(٦٣).

- مقدمة في النقد الأدبي- ط١- الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥ م.

- عبدالله، محمد صادق حسن: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة – دراسة وتحليل ونقد، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٥ .

- عبدالمطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس. القاهرة: الشركة المصرية، ١٩٩٦م.

- عبدالواحد، مصطفى: الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري – ط١- مكة المكرمة: نادي مكة الثقافي الأدبي، ١٩٨٣م.

- عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩ .

- عتيق، عبدالعزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٣، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٤ .

- عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١بيروت: دار الفارابي، صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٩٤ .

- عدة باحثين: طرفة بن العبد: دراسات وأبحاث ملتقى البحرين – ط١- البحرين: إدارة الثقافة والفنون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠.

- عزالدين، حسن البنا:

- الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٨ م.

- قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ١٩٩٣م.

- عصفور، جابر:

- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م.

- قراءات التراث النقدي، ط١.، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢

- نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .

- عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م .

- عمارة، إخلاص فخري: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط٢، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠١ .

- علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، (١٠) أجزاء. بغداد: جامعة بغداد، ١٩٩٣.

- عمر، عروة: دروس في النقد الأدبي القديم أشكاله وصوره ومناهجه، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠١٠ .

- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م.

- عوين، أحمد: من قضايا الشعر الجاهلي. القاهرة: دار الوفاء، ٢٠٠١م.

- عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. سلسلة عالم المعرفة (١٧٧)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣ .

- غرونباوم، غوستاف فون: دراسات في الأدب العربي. ترجمة: إحسان عباس وآخرين. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م.

- غريب، زكي عابدين: دراسات في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى القرن الثاني الهجري، القاهرة: دار غريب، ١٩٩١ .

- غزوان، عناد: دراسات في الشعر الجاهلي، ط١،عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٦ .

- فرحات، يوسف شكري: ديوان المروءة (السموال، حاتم الطائي، عدي بن زيد)، ط١، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢ .

- فرويد، سيغموند: الطوطم والحرام،ط٣، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٨

- فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط١، عمان: جدارا للكتاب العالمي، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨ .

- فيدوح، عبدالقادر:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي - ط١- عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد. البحرين: آرايام للنشر، د. ت.

- فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. دمشق: جامعة دمشق، ١٩٦٤م.

- كاسيرر، إرنست: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٥.

- كولر، كوين: الفكر الشرقي القديم، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، رقم(١٩٩)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥ .

- كوين، جون: اللغة العليا- النظرية الشعرية- ط٢- ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠ .

- لابيه، فينست: نظرية الأنواع الأدبية. ترجمة: حسن عون. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨ م.

- لوتمان، يوري ميخائيلوفيتش: تحليل النص الشعري - مهاد نقدي، ترجمة: محمد فتوح، جدة: النادي الأدبي، ١٩٩٩.

- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا،مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، رقم (٢٢١)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧ .

- محمد، إبراهيم عبدالرحمن:

- الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٥.

- قضايا الشعر في النقد العربي. بيروت: دار العودة، ١٩٨١م.

- محمود، علي عبدالحليم: القصيدة العربية في العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م .

- مرتاض، عبدالملك: السبع معلقات، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ .

- مكي، الطاهر: امرؤ القيس: حياته وشعره، ط٦، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣م

- ملحم، إبراهيم أحمد: شعرنا القديم والنقد الأجنبي، ط١، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- منصور، محمد مصطفى: أبوذؤيب الهذلي: حياته وشعره. القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٤.

- مونسي، حبيب: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٩

- ناصف، مصطفى:

- النقد العربي – نحو نظرية ثانية. سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠ .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، (د ت).

- نصر، عاطف جودة: الخيال مفهومه ووظائفه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

- نعناع، محمد فؤاد: الجود والبخل في الشعر الجاهلي، ط١ دمشق: دار طلاس، ١٩٩٤ .

- هبو، أحمد: تاريخ العرب قبل الإسلام، حمص: منشورات جامعة البعث ١٩٩٠ - ١٩٩١.

- هدارة، محمد مصطفى، الشعر العربي في القرن الأول الهجري، ط١، بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٨٨ .

- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار الثقافة، دار العودة، ١٩٧٣ م.

- هلال، هيثم جمعة: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، ط١، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤ .

- وهبة، مجدي، المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤ .

- ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (١١٥)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧ م.

- ويليك، رينيه، وارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

- يوسف، حسني عبدالجليل:

- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .

- العذل في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٩ .

- يوسف، عمرو: أشعار المعلقات السبع، الإسكندرية: مكتبة معروف، د. ت .

ثالثاً - الرسائل الجامعية:

- أدوات الحرب في الشعر الجاهلي: عرض وتحليل وموازنة. أحمد رأفت عباس. دكتوراه ١٩٨٤، جامعة الأزهر.

- أسماء الأماكن وتطور دلالاتها عند شعراء نجد في العصر الجاهلي. أسماء الليثي. ماجستير ١٩٩٨، جامعة الزقازيق.

- إشكالية الزمن: دراسة في الخطاب الشعري الجاهلي (المعلقات العشر نموذجاً). هبة نور الدين محمود. ماجستير ١٩٩٩، جامعة المنيا.

- الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع الجاهلية. صالح مفقودة. إشراف: د.العربي دحو. ماجستير ١٩٨٩، جامعة الجزائر .

- الأبعاد الفنية والاجتماعية لشعر الفروسية في الجاهلية: دراسة فنية تحليلية. محيي الدين مصطفى. ماجستير ١٩٩٣، جامعة القاهرة .

- الأسواق الأدبية وأثرها في الشعر. صبحي حسين أسعد. دكتوراه ١٩٧٧، جامعة الأزهر.

- الإبل في الشعر الجاهلي. أنور عليان محمد أبوسويلم. دكتوراه ١٩٨٠، جامعة القاهرة.

- التشبيه عند امرئ القيس. محمد إبراهيم عبدالعزيز شادي. ماجستير ١٩٨٠، جامعة الأزهر.

- التشبيه في شعر عنترة. هلال عبدالحليم مطر. إشراف: نزيه عبدالحميد السيد فراج. ماجستير ١٩٨٨، جامعة الأزهر .

- التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم. لطيفة فريجين حجار. إشراف: روزلين ليلى قريش دكتوراه ٢٠٠٦. جامعة الجزائر .

- التصوير البياني في معلقات العرب.عبدالحليم محمد إبراهيم شادي. دكتوراه ١٩٨٥، جامعة الأزهر.

- التصوير البياني للناقة عند شعراء المعلقات. محمد إبراهيم محمد. دكتوراه ١٩٩٣، جامعة الأزهر.

- الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي. السيد أحمد حسن عمارة. دكتوراه ١٩٨٢، جامعة الأزهر.

- الحياة والموت في الشعر الجاهلي. مصطفى عبداللطيف جياووك. ماجستير١٩٦٨، جامعة الإسكندرية.

- الحيوان وعلاقته بالإنسان في الشعر الجاهلي. عبدالمنعم عبدالستار حشيش. ماجستير ١٩٩١، جامعة طنطا.

- الخيال: حقيقته وقيمته ووسائل تنميته ودوره في بناء الشعر الجاهلي. كمال الديب. دكتوراه ١٩٨٩، جامعة الأزهر.

- الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي. عبدالعزيز محمد مرسي. دكتوراه ١٩٩٠، جامعة عين شمس.

- الرحلة عند شعراء المعلقات: دراسة موضوعية فنية. محمد السيد محمد عطية. ماجستير ١٩٩٦، جامعة الزقازيق.

- الرموز الأسطورية للحيوان في الشعر الجاهلي. إسماعيل محمد عبدالعاطي. ماجستير، ١٩٩٦ جامعة الزقازيق.

- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. صلاح عبدالحافظ، إشراف: محمد زكي العشماوي، دكتوراه ١٩٨٠، جامعة الإسكندرية .

- الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي. محمد محمد الكومي. إشراف: محمد زكي العشماوي. ١٩٧٧ دكتوراه، جامعة الإسكندرية

- القيان وأثرهن في الشعر العربي في العصر الجاهلي. عزيزة مريدن. ماجستير ١٩٦٤، جامعة القاهرة.

- الليل في الشعر الجاهلي: دراسة نصية. رمضان أحمد عبدالنبي. ماجستير ١٩٩٦، جامعة القاهرة.

- المرأة في الشعر الجاهلي. علي الهاشمي. ماجستير ١٩٤٩، جامعة القاهرة.

- المعلقات ومكانتها في الشعر الجاهلي. محمد العمراني بدر. دكتوراه ١٩٨٢، ج. الأزهر.

- النماذج الإنسانية في الشعر الجاهلي. حسني عبدالجليل يوسف موسى. دكتوراه ١٩٨٤، جامعة عين شمس.

- تداعيات الزمان في شعر عبيد بن الأبرص. ناصر جودة عبدالمنعم. ماجستير ١٩٩٩، جامعة الزقازيق.

- تشبيهات الخيل في الشعر الجاهلي. عبدالله عبدالغني عبدالله سرحان. ماجستير ١٩٩٢، جامعة الأزهر.

- جماليات المكان في الشعر الجاهلي. حسين فيلالي .إشراف: د. عبدالقادر هني. رسالة دكتوراه. جامعة الجزائر .

- حكاية الحيوان في العصر الجاهلي عزة الغنام. ماجستير ١٩٧٥، ج عين شمس.

- رمز الحيوان في المعلقات. عادل محمد عبدالله. ماجستير ١٩٧٧، ج عين شمس.

- رمزية الأنثى في الشعر الجاهلي. مصطفى حسن حداد، إشراف: محمود علي مكي، دكتوراه ١٩٩٦، جامعة القاهرة .

- رمزية الطير في الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي: دراسة فنية وموضوعية. محمد مصطفى حسين. ماجستير ١٩٨٦، جامعة عين شمس.

- شعر الأطلال وتطوره في الأدب العربي. عبدالرشيد عبدالسلام البستوي. ماجستير ١٩٦٦، جامعة الأزهر .

- صورة الطير في الشعر الجاهلي. محمد عبدالعزيز حسن سالم. ماجستير ١٩٩٥، جامعة الزقازيق .

- صورة النار في الشعر الجاهلي. نجيب عثمان نجيب أيوب. ماجستير ١٩٩٣، جامعة المنيا - صورة النخلة في الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية العصر العباسي الثاني. أحمد محمد أحمد العريني. ماجستير ١٩٩٣، جامعة المنيا .

- فن الغناء في الشعر الجاهلي. حمدي جبر عدل القريشي. دكتوراه ١٩٩٤، جامعة الإسكندرية .

- وثنية العرب وأثرها في الأدب الجاهلي. علي أحمد علي الخطيب. ماجستير ١٩٧٠، جامعة الأزهر .

- وصف الخيل في الشعر الجاهلي. كامل سلامة الدقش. ماجستير ١٩٦٨، جامعة القاهرة .

رابعاً - الدوريات:

- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي: عبدالقادر الرباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، ١٩٨٥، ص ١٢٤- ١٥٢ .

- التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ .

- التفسير الأسطوري للشعر القديم. أحمد كمال زكي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ .

- الشعر الجاهلي بين القبلية والفردية. يوسف خليف، مجلة المجلة، العدد ١٦، إبريل ١٩٥٨م.

- الشعر العربي القديم والآداب العالمية. إم. سي. لاينز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢)، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨١، ص ١١٢٤.

- الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى. عبدالقادر الرباعي، مجلة أبحاث اليرموك، العددان الأول والثاني، المجلد الأول، إربد الأردن: جامعة اليرموك، ١٩٨٣.

- الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة. عبده بدوي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١م.

- الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي. عبدالقادر الرباعي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٧)، الكويت: جامعة الكويت: ١٩٨٨ ص ١١٦-١٥٦.

- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم موسى السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٨)، الكويت جامعة الكويت، ١٩٨٧، ص٣٤٥٨ .

- الكعبات المقدسة عند العرب قبل الإسلام. شريف يوسف، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، مج ٢٩، سنة ١٩٧٨م.

- النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي. عزالدين إسماعيل، مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير، ١٩٦٤ .

- الوجودية في الشعر الجاهلي. فالتر براونه، مجلة المعرفة، العدد الرابع، السنة الثانية، دمشق ١٩٦٣م.

- تحليل معلقة امرئ القيس. يوسف اليوسف، المعرفة، عدد ١٦٣، سبتمبر ١٩٧٥، ص ٦٣-٩١. والعدد ١٦٥، نوفمبر ١٩٧٥، ص ٩٥-١١٠.

- جدليات النص. محمد فتوح أحمد، مجلة علم الفكر، العدد الثالث والرابع، المجلد الثاني والعشرون، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدآب، ١٩٩٤، ص ٣٨- ٦٤ .

- دراسات سيميائية أدبية لسانية- العدد (٦)، عدد خاص حول جمالية التلقي. فاس، ١٩٩٢ .

- دراسة في الميثولوجيا العربية: الديانة الوثنية في بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام. منذر عبدالكريم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٣٠) الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٨، ص١٠٢- ١٣٦ .

- رمز المرأة في أدب أيام العرب. عادل جاسم البياتي، مجلة آفاق عربية، العدد الثاني عشر، أغسطس، ١٩٧٧ .

- شاعرية الألوان عند امرئ القيس. محمد عبدالمطلب، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: الوقوف على الطلل. محمد عبدالمطلب، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- قراءة في تلبيات العرب في العصر الجاهلي. خليل أبو رحمة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٧) الكويت: جامعة الكويت ١٩٨٧، ص ٩٤-١٣٢ .

- قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي. أنور أبو سويلم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٢) الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٦، ص ٩٠-١٠٩ .

- مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي: بحث في التفسير الأسطوري. عبدالقادر الرباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، المجلد الثاني، الكويت: جامعة الكويت ١٩٨٢، ص٨٠-١١٥ .

- مشكلات الشعر الجاهلي. فالتر براونه، مجلة المجلة، مصر، يوليو ١٩٦٣م.

- مفاتيح القصيدة الجاهلية. عبدالله الفيفي، مجلة النادي الثقافي، عدد ١١٧، جدة، ٢٠٠١م.

- مكونات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد. إسماعيل أحمد العالم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٦٧)، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٩٩، ص ٧٤-١١٣ .

- من أساطير الشرق الأدنى القديم. عبدالحميد زايد، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٥م.

- وجهة نظر حول قضيتي الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة. عبده بدوي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤.

****

ملاحق شعرية: الفصل الأول: المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي

علـى آثـارنـا بـيـضٌ حِـسـانٌ
تُحـاذِرُ أن تُـقـسَّـمَ أو تـهـونـا
ظـعـائـنُ مـن جُـشَـمِ بـنِ بكـر
خـلَـطْـنَ بمـيـسَـمٍ حَـسَـبـاً وديـنـا
يـقُـتـنَ جِـيـادَنـا ويـقُـلْـنَ لسـتمْ
بـعـولَـتَـنـا إذا لـم تمـنـعـونـا
أخـذنَ عـلـى بـعـولَـتِـهـنَّ عـهْـدا
إذا لاقـوا كـتـائـبَ مُـعـلـمـيـنـا
لـيـسـتـلـبنّ أفـراسًـا وبـيـضًـا
وأسـرَى فـي الحـديـد مـقرَّنـيـنـا
إذا لـم نـحـمـهـنَّ فـلا بقـيـنـا
لـشـيءٍ بـعـدَهـنَّ ولا حـيـنـا

عمرو بن كلثوم

صـبـاحُ الـطـعـنِ فـي كـرٍّ وفـرٍّ
ولا سـاقٍ يـطـوفُ بـكـأسِ خـمـرِ
أحَـبُّ إلـيَّ مـن قـرْعِ المـلاهـي
عـلـى كـأسٍ وإبـريـقٍ وزهْـرِ

عنترة بن شداد

وأيّام لنا غُرٌّ طوالٍ
عصَيْنا المَلْكَ فيها أن ندينا

وسيِّدِ معشرٍ قد توَّجوه
بتاج المُلْكِ يحمي المحجرينا

تركنا الخيلَ عاكفةً عليه
مُقلَّدةً أعنَّتَها صُفونا

متى ننقلْ إلى قومٍ رَحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا

يكون ثِفالُها شرقيَّ نجْدٍ
ولُهْوَتُها قضاعةَ أجمعينا

عمرو بن كلثوم

نحن المراجيحُ في مجالسنا
قِدمًا ونحنُ المَصاليتُ الصُّبُرُ

الضَّاربو الكبشَ في قَوانِسِه
وحولَه في الكتيبة الوَزَرُ

أحيحة بن الجلاح

مَا رأيتُ نساءَنا
يفحصنَ بالمعزاءِ شَدَّا

وبَدتْ لميسُ كأنها
بدرُ السَّماءِ إذا تبدَّى

وبدَتْ محاسنُها التي
تُخفى وكان الأمرُ جدًّا

نازلتُ كبشَهمُ ولم
أرَ من نزالِ الكبشِ بدًّا

عمرو بن معد يكرب

إنْ تُغْدِفي دُوني القِناعَ فإنَّني
طَبٌّ بأخْذِ الفارسِ المُستلئمِ
أثْني عليَّ بما عَلِمْتِ فإنني
سمحٌ مُخالقتي إذا لم أُظلمِ
فإذَا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِيَ بَاسِلٌ
مرٌّ مَذاقتُهُ كطعمِ العلقمِ
ولَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامةِ بعدمَا
ركدَ الهواجرُ بالمَشوفِ المُعلَمِ
بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ
قُرِنَتْ بأزهرَ في الشمالِ مُفَدَّمِ
فَإذا شَرِبْتُ فإنني مُسْتَهْلِكٌ
مالي وعِرْضي وافِرٌ لم يُكْلَمِ
وإذا صَحَوْتُ فَما أَقَصِّر عن نَدًى
وكما علِمْتِ شمائلي وتكرُّمي
وحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلاً
تمكو فريصتُهُ كشدقِ الأعلَمِ
سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعاجِلِ طَعنَةٍ
ورَشاش نافذةٍ كلونِ العَنْدَمِ
هَلاَّ سألْتِ الخَيلَ يا ابْنَةَ مَالِكٍ
إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
إذْ لا أَزَالُ على رِحَالَةِ سَابحٍ
نَهْدٍ تعاوَرَهُ الكُماةُ مُكلَّمِ
طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعانِ وَتَارَةً
يأوي إلى حَصَدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ
يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوقِيعَةَ أنَّني
أغشى الوغى وأعِفُّ عندَ المغنَمِ

وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الْكُماةُ نِزالَهُ
لا مُمْعِنٍ هَرَبَاً وَلا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يداي لَهُ بِعاجِلِ طَعْنَةٍ
بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ القناة مُقَوَّمِ
فشَكَكْت بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ
ليس الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ
فَتَرَكتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ
يَقضِمْنَ حُسنَ بنانِهِ والمِعصَمِ
ومِشَكِّ سابغةٍ هتَكْتُ فروجَها
بالسَّيْفِ عن حامي الحقيقةِ مُعْلَمِ
رَبِذٍ يَداهُ بالقِدَاحِ إذا شَتَا
هَتَّاكِ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلَوَّمِ
لَمَّا رَآني قَدْ قصدتُ أُرِيدُهُ
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّمِ
فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ
مُهَنَّدٍ صَافي الحَدِيدَةِ مِخْذَمِ
عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كأَنَّما
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بالعِظْلِمِ
بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيابَهُ في سَرْحَةٍ
يُحذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بتَوْأَمِ
يا شاةَ ما قَنَصٍ لِمَن حلَّتْ لهُ
حَرُمَتْ عليَّ وليتَها لم تحرُمِ
فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي
فتجَسَّسي أخبارَها ليَ واعلمي
قالتْ رأيتُ من الأعادي غِرَّةً
والشَّاةُ ممكنةٌ لمن هو مرتمي

وكأنما التفتت بجيد جداية
رشأ من الغزلان حر أرثم

نبئت عمراً غير شاكر نعمتي
والكفر مخبثة لنفس المنعم

ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى
إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم

في حومة الموت التي لا تشتكي
غمراتها الأبطال غير تغمغم

إذ يتقون بي الأسنة لم أخم
عنها ولكني تضايق مقدمي

لما رأيت القوم أقبل جمعهم
يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهم

ما زلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إلي بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

والخيل تقتحم الخبار عوابساً
من بين شيظمة وآخر شيظم

ذلل ركابي حيث شئت مشايعي
لبي وأحفزه بأمر مبرم

وَلَقَد خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ
لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ على ابْنَي ضَمْضَمِ
الشَّاتِمَيْ عِرضِي وَلَمْ أَشْتِمْهُما
النَّاذِرَيْنِ إذا لَمَ الْقَهُما دَمي
إنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا
جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَم
ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزَالَهُ
لا مُمْعِنٍ هَرَبًا ولا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعاجِلِ طَعْنَةٍ
بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ
فشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ
ليس الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ
رَبِذٍ يَداهُ بالقِدَاحِ إذا شَتَا
هَتَّاكِ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلَوَّمِ
لَمَّا رَآني قَدْ قَصدتُ أُرِيدُهُ
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّمِ
فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ
بِمُهَنَّدٍ صَافي الحَدِيدَةِ مِخْذَمِ
عَهْدِي بِهِ مَدُّ النَّهَارِ كأنَّما
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بالعِظْلِمِ
بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيابَهُ في سَرْحَةٍ
يُحذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ

عنترة بن شداد

الحـــربُ أوّلُ مــا تــكــون فُــتـيَّـةً

تـسـعَـى بـزيـنـتـهـا لـكـلِّ جَـهـولِ

حتـى إذا حَـمِـيَـتْ وشَـــبَّ ضِـرامُـهـا

عــــادتْ عـجـوزاً غـيـرَ ذاتِ خـلـيـلِ

شـمـطـاءَ جَـــزَّتْ رأسَـهـــا وتـنـكَّـرتْ

مــكـــروهـــةً لـلـشَّـــمِّ والـتـقـبـيـلِ

عمرو بن معد يكرب

بـنـي عـمِّـنـا لا تـبـعـثـوا الـحـــربَ بينَنـا

كـردِّ رَجيعِ الرُّفـضِ وارمـوا إلـى السِّلمِ

وكـونـوا كـمـا كـنَّـا نـكـونُ، وحـافـظـوا

عـلـيـنـا كـمـا كـنَّـا نـحـافـظُ عــن رُغْــم

نــســاء مــوالـيـنـا الـبـــواكــي، وأنـتـم

مـــددتم بـأيـديـنـا حـــلاف بـنـي غَـنـمِ

فـلا تـكـسـروا أرمـاحـهـم فـي صـدوركـم

فـتـغـشـمـكم، إن الـرمـــاحَ مــن الـغَـشـم

الأعشى

لـــعـــمـــركَ والخـــطـــوبُ مــغـيّـــراتٌ

وفـــي طـــول المـــعـــاشـــرة الـتَّـقـــالـي

لـقـد بـــالـيـــتُ مــظـعــنَ أم أوفـــى

ولــكـــن أمُّ أوفــــى مــــا تـبــالـي

فــأمــا إذ نــأيــتِ فـــلا تـقـولـي

لـــذي صـهـــر أذلـــتِ ولـــم تـــذالـي

أصـــبـــتُ بـــنـــيَّ مـــنـك ونـلـــتِ مـنـي

مـــن الـــلـــذات والحـــلـــل الـــغــوالـي

زهير بن أبي سلمى

وقالت أمُّ كعبٍ: لا تزرني
فلا والله مالكَ من مزار
رأيتكَ عبتني وصددتَ عني
فكيف عليكَ صبري واصطباري
فلم أفسد بنيكَ ولم أقرِّب
إليكَ من الملمّات الكبار
أقيمي أم كعبٍ واطمئنّي
فإنكِ ما أقمتِ بخير دار

زهير بن أبي سلمى

لحيٍّ حلالٍ يعصم الناس أمرهم
إذا نزلت إحدى الليالي بمعظم
كرامٍ فلا ذو الضِّغن يدركُ تَبلهُ
ولا الجارم الجاني عليهم بمسلم
رعوا ظِمأهمْ حتى إذا تم أوردوا
غماراً تسيل بالسلاح وبالدم
فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا
إلى كلإٍ مستوبل متوخم
لعمري لنعم الحيّ جرَّ عليهم
بما لا يؤاتيهم حصين بن ضمضم
وكان طوى كشحاً على مستكنةٍ
فلا هو أبداها ولم يتقدم
وقال سأقضي حاجتي ثم أتقي
عدوّي بألفٍ من ورائي مُلجم
فشدّ ولم ينظرْ بيوتاً كثيرةً
لدى حيث ألقتْ رحلَها أمُّ قشعم

لدى أسدٍ شاكي البنان مقاذفٍ

له لِبَدٌ أظفارُه لم تقلَّمِ

جريءٍ متى يُظلمْ يعاقِبْ بظلمِه

سريعاً وإلا يُبْدَ بالظلم يَظلِمِ

زهير بن أبي سلمى

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يعشْ

ثمانين حولاً لا أبا لكَ يسأمِ

رأيتُ المنايا خبطَ عشواء من تُصِبْ

تُمِته ومن تخطئْ يُعَمَّرْ فيهرم

وأعلَمُ علمَ اليوم والأمس قبلهُ

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ

ومن لا يصانعْ في أمورٍ كثيرةٍ

يضرَّس بأنيابٍ ويوطأ بمنسم

ومن يجعل المعروفَ من دون عِرضه

يَفِرْه، ومن لا يتقِ الشتمَ يُشتم

ومن يك ذا فضلٍ فيبخلْ بفضله

على قومه يُستغنَ عنه ويذمم

ومن لا يذدْ عن حوضِه بسلاحِه

يُهَدَّمْ، ومن لا يظلم النّاسَ يُظلَم

ومن هاب أسباب المنايا يلقها

ولو رام أسباب السماء بسلمْ

ومن يعصِ أطرافَ الزّجاجِ فإنه

يطيعُ العوالي رُكّبتْ كلَّ لَهذَم

ومَن يوفِ لا يُذمَمْ ومَن يُفضِ قلبُه

إلى مطمئنِّ البرِّ لا يتَجَمجَم

ومن يغترب يحسب عدواً صديقَه

ومن لا يُكرِّمْ نفسه لا يُكرَّم

ومهما تكنْ عندَ امرئٍ من خليقةٍ

ولو خالها تخفَى على الناس تُعلم

زهير بن أبي سلمى

مشهد الشراب

ألا هبِّي بصحنك فاصبحينا

ولا تبقي خمورَ الأندرينا

مشعشعةً كأن الحُصَّ فيها

إذا ما الماء خالطها سخينا

تجورُ بذي اللبانة عن هواه

إذا ما ذاقها حتى يلينا

ترى اللحِزَ الشحيحَ إذا أُمِرَّت

عليه لماله فيها مُهينا

وإنّا سوف تدركُنا المنايا

مُقدَّرةً لنا ومقدَّرينا

عمرو بن كلثوم

جَزَعْتُ ولم أجزعْ منَ البيْنِ مَجْزَعا

وعَزَّيْتُ قلباً بالكواعبِ مولَعا

فمنهنَّ قَوْلي للنَّدامَى ترفَّقوا

يُداجون نَشَاجاً منَ الخمرِ مُترَعا

أمرؤ القيس

ولســتُ بـحــلالِ الـتّــلاعِ مـخـافـةً

ولــكـنْ مـتـى يـسـتـرفـدِ الـقـومُ أرفــدِ

وإن تـبـغـنـي فــي حـلـقـة الـقـوم تلقني

وإن تلتمسني في الحوانيت تصطدِ

مـتـى تـأتـنـي أصْـبـحْـكَ كـأسـاً رويـة

وإن كنت عنها ذا غنىً فاغنَ وازددِ

وإن يـلـتـقِ الحـيُّ الجـمـيـعُ تـلاقـنـي

إلــى ذروة الـبـيـت الـشـريـف المصمَّد

نــدامــاي بـيـضٌ كـالـنـجـوم وقـيـنـةٌ

تــروح إلــيـنـا بــين بــردٍ ومـجـسـد

رحـيـب قِـطـابِ الجـيـبِ مـنـهـا رفـيـقةٌ

بـجـسِّ الــنـدامَــى بـضَّــةُ المـتـجـرِّد

إذا نـحـن قـلـنـا اسـمـعـينا انـبـرتْ لنا

عـلـى رسْـلِـهـا مـطـروفـة لـم تـشـدد

إذا رجَّـعـتْ فـي صـوتـهـا خـلـتَ صـوتَـهـا

تجــاوُبَ أظــارٍ عـلــى ربــعٍ ردِ

ومــا زال تـشـرابـي الخـمـورَ ولـذتـي

وبـيـعـي وإنـفـاقـي طـريـفـي ومُـتـلـدي

إلــى أنْ تحـامـتـنـي الـعـشـيـرةُ كلُّها

وأفــــرِدتُ إفــــرادَ الـبـعـيـر المـعـبَّـد

طرفة بن العبد

ولـقـد شـربـت مـن الـمُـدامـة بـعـدَما

ركـدَ الـهـواجـرُ، بـالمَـشـوف الـمُـعْـلَـمِ

بـزجـاجـةٍ صـفـراءَ ذاتِ أسِـرَّةٍ
قُـرِنَـتْ بـأزهـرَ فـي الـشّـمـال مُـفَـدَّمِ
فـإذا شـربـتُ فـإنـنـي مُـسـتـهـلِـكٌ
مـالـي، وعِـرْضـي وافـرٌ لـم يُـكْـلَـمِ
وإذا صـحَـوْتُ فـمـا أقـصِّـرُ عـن نَـدًى
وكـمـا عـلِـمْـتِ شـمـائـلـي وتَـكـرُّمـي

عنترة بن شداد

بـل أنـتِ لا تـدريـنَ كـم مـن ليلـةٍ
طـلـقٍ لـذيـذٍ لَـهـوُهـا ونِـدامـهـا
قـد بـتُّ سـامـرَهـا، وغـايـة تـاجـرٍ
وافَـيْـتُ إذْ رُفِـعَـتْ وعـزَّ مُـدامـهـا
أُغـلـي الـسِّـبـاءَ بـكـلِّ أدكـنَ عـاتـقٍ
أو جـونـةٍ قُـدِحَـتْ وفُـضَّ خِـتـامُـهـا
بـاكـرْتُ حـاجـتَـهـا الـدَّجـاجَ بِـسُـحـرَةٍ
لأعـلَّ مـنـهـا حـيـن هـبَّ نِـيـامُـهـا

لبيد بن ربيعة

وصـهـبـاءَ صـرفٍ كـلـون الـفـصـو
صِ بـاكـرتُ فـي الـصـبـح سـوَّارَهـا
فـطـوراً تـمـيـلُ بـنـا مـرَّةً
وطـوراً نـعـالـجُ إمـرارَهـا
تـكـادُ تُـنَـشّـى، ولـمّـا تُـذَقْ،
وتُـغـشـي الـمـفـاصـلَ إفـتـارَهـا
تـدِبُّ لـهـا فـتـرةٌ فـي الـعـظـام،
وتـغـشـي الـذُّؤابـةَ فـوَّارَهـا

تمزّزتُها في بني قابِيا،

وكنتُ على العلم مختارَها

إذا سُمتُ بائعَها حقّه

عنُفتُ، وأغضبتُ تجّارها

معي من كفاني غلاءَ السِّبا

وسمعَ القلوبِ وإبصارها

أبو مالكٍ خيرُ أشياعنا،

إذا غَدتِ النفسُ أقتارها

ومُسمعتانِ، وصنّاجةٌ،

تقلّبُ بالكفِّ أوتارها

وبَربَطُنا مُعْمَلٌ دائمٌ،

فقد كاد يغلبُ إسكارها

الأعشى

وذو تومتَينِ وقاقُزّةٌ

يَعُملُ ويُسرِعُ تَكرارها

وكأسٍ كماءِ النّيِّ باكرتُ حدّها

بغِرَّتِها، إذ غاب عنّي بُغاتُها

كُمَيْتٍ عليها حمرةٌ فوقَ كُمتةٍ

يكاد يُفرِّي المَسكَ منها حَماتُها

وردْتُ عليها الريفَ حتى شربتها

بماءِ الفراتِ حولَنا قصَباتها

لعمرُكَ إنَّ الراحَ إنْ كنتَ سائلاً

لمختلفٌ غديُّها وعشاتُها

لنا من ضُحاها خبثُ نفسٍ وكأبَةٌ

وذكرَى همومٍ ما تَغِبُّ أذاتُها

وعند العَشِيِّ طيبُ نفسٍ ولَذَّةٌ،

ومالٌ كثيرٌ غُدْوَةً نَشَواتها

على كلِّ أحوال الفتى قد شربتُها

غنيًّا وصُعلوكاً وما إن أقاتُها

أتانا بها السَّاقي فأسندَ زِقَّه

إلى نطفةٍ، زَلَّتْ بها رَصَفاتها

وُقوفاً، فلمّا حانَ منّا إناخةٌ،

شربنا قُعوداً خلفَنا رُكَباتُها

توفِّي ليومٍ وفي ليلةٍ،

ثمانينَ نَحسُبُ إستارها

الأعشى

وكأسٍ شربتُ على لذَّةٍ

وأخرى تداويتُ منها بها

لكي يعلمَ الناسُ أنّي امرؤٌ

أتيتُ المعيشةَ من بابها

كُمَيْتٍ يُرَى دون قعر الإنا

كمِثلِ قذَى العَيْنِ يُقذَى بها

وشاهدُنا الوردُ والياسمي

نُ والمُسمعاتُ بقصَّابها

ومِزهرُنا مُعْمَلٌ دائمٌ

فأيُّ الثلاثة أُزرَى بها

تَرَى الصَّنجَ يبكي له شَجْوَه

مَخافَةَ أنْ سوف يُدْعَى بها

الأعشى

مشهد الكرم

فـتًى كـمُـلـتْ أخـلاقُـهُ غـيـرَ أنّـهُ
جـوادٌ فـمـا يـبقـي عـلـى المـال بـاقـيـا

الأعشى

ألـم تـعـلـمـي يـا عـمـرَكِ الـلـهُ أنّـنـي
كـريمٌ عـلـى حـينِ الـكـرامُ قـلـيـلُ
وإنّـي لا أخـزَى إذا قـيـلَ مُـمـلِـقٌ
سَـخِـيٌّ وأُخـزَى أنْ يُـقـالَ بـخـيـلُ

بشر الفزاري

مـا سـابـق الـنّـاسُ يـوم الـفـضـل مـكـرمـةً
إلا بـدرْتُ إلـيـهـا حـيـثُ تـسـتـبـقُ

عنترة بن شداد

إذا المـرءُ لـم يـسـتـرْ عـن الـذمِّ عِـرضَـهُ
بِـبُـلـغَـةِ ضـيـفٍ أو بـحـاجـةِ قـاصـدِ
فـمـا المـالُ إلا مُـظـهـرٌ لِـعُـيـوبِـهِ
وداعٍ إلـيـه مـن عـدوٍّ وحـاسـدِ

سليمان ذو الدمنة

يـقـولـون لـي أهـلـكـتَ مـالَـكَ فـاقـتـصـدْ
ومـا كـنـتُ لـولا مـا تـقـولـون سـيِّـدا

حاتم الطائي

فـراشـي فـراشُ الـضـيـفِ والـبـيـتُ لـه
ولـم يـلـهـنـي عـنـه غـزالٌ مـقـنَّـعُ

أحدِّثُه إن الحديثَ منَ القِرَى

وتعلمُ نفسي أنه سوف يهجعُ

عروة بن الورد

وَضاحَكتُهُ مِن قَبلِ عِرفاني اِسمَهُ

لِيَأنَسَ بِي إِنَّ الكَريمَ رَفيقُ

عمرو بن الأهتم

أيا ابنةَ عبد الله، وابنةَ مالكٍ

ويا ابنةَ ذي البُرْدينِ والفرَسِ الوردِ

إذا ما صنعتِ الزادَ، فالتمسي لهُ

أكيلاً، فإني لستُ آكلهُ وحدي

أخاً طارقاً، أو جار بيتٍ، فإنني

أخافُ مَذَمّاتِ الأحاديثِ من بعدي

حاتم الطائي

إنّ الأغَرَّ أبَانَا كَانَ قَالَ لَنَا:

أوصيكُمُ بثلاثٍ، إنّني تلفُ

الضّيْفُ أُوصِيكُمُ بالضّيْفِ، إنّ لَهُ

حَقّاً عليّ، فَأُعْطِيهِ وَأعْتَرِفُ

وَالجَارُ أُوصِيكُمُ بِالجَارِ إنّ لَهُ

يوماً منَ الدّهرِ يثنيهِ فينصرفُ

وَقاتِلوا القَوْمَ، إنّ القَتْلَ مَكْرُمَةٌ

إذا تلَوّى بكفّ المُعصِمِ العُرُفُ

الأعشى

وإنّي لعَبْدُ الضّيفِ، ما دام ثاوياً

وما فيَّ، إلاّ تلكَ، من شيمةِ العَبدِ

حاتم الطائي

إذا اغبرَّ آفاقُ السماءِ وأمحلَتْ

كأنَّ عليها ثوبَ عصْبٍ مُسَهَّما

حَسِبْتَ قدورَ الصادِ حولَ بيوتنا

قنابلَ دُهْماً في المَحلَّةِ صُيَّما

يظلُّ إليها الواغلون كأنّما

يوافون بحراً من سُمَيْحَةَ مُفْعَما

لنا حاضرٌ فَعْمٌ وبادٍ كأنه

شماريخُ رَضْوَى عِزَّةً وتكرُّما

حسان بن ثابت

إذا ما واجبُ الأضيافِ أمسى

وكان قِراهُمُ غثًّا فصيدا

بأنّا تخرُجُ الشَّتَواتُ منا

إذا ما استحْكَمتْ، حَسَباً وجودا

قُدورًا تغرَقُ الأوصالُ فيها،

خَضيبٌ لونُها بيضاً وسودا

متى ما تأتِ يثربَ، أو تَزُرْها

تَجِدْنا نحن أكرَمَها وُجودا

عبد الله بن رواحة

فَلاَ تَسْأليني واسْألي عن خَليقَتي

إذَا رَدَّ عَافِي القِدْرِ مَنْ يَسْتَعِيرُها

وكانوا قُعُوداًحَوْلَهَا يَرْقُبُونَها

وكانَتْ فَتَاةُ الحَيِّ مِمَّنْ يُنِيرُها

تَرَيْ أنَّ قِدْرِي لا تَزَالُ كأنَّهَا

لِذِي الفَرْوَةِ المَقْرُورِ أُمٌّ يَزُورُها

مُـبَـرَّزَةٌ لا يُـجْـعَـلُ الـسِّـتْـرُ دُونَـهَـا

إِذَا أُخْـمِـدَ الـنِّـيـرَانُ لاَحَ بَـشِـيـرُهـا

عوف بن الأحوص

وإذا هـبَّـتْ شـمـالاً أطـعـمـوا

فـي قـدورٍ مُـشـبِـعـاتٍ لـم تُـجَـعْ

وجِـفـانٍ كـالجـوابـي مُـلِـئـتْ

مـن سـمـيـنـات الـذُّرَى فـيـهـا تَـرَع

لا يـخـافُ الـغـدرَ مـن جـاورَهـم

أبـداً مـنـهـم ولا يـخـشَـى الـطَّـبَـع

ومـسـامـيـحُ بمـا ضُـنَّ بـه

حـاسـرو الأنـفـس عـن سـوءِ الـطـمـع

سويد اليشكري

أوقِـدْ إنَّ الـلـيـلَ لـيـلٌ قـرٌّ

والـريـحُ، يـا مـوقِـدُ، ريـحٌ صِـرُّ

عـسـى يـرى نـارَكَ مَـنْ يمـرْ

إنْ جـلـبـتَ ضـيـفـاً، فـأنـتَ حُـرُّ

حاتم الطائي

وسـارٍ تـعـنّـاه المـبـيـتُ فـلـم يـدعْ

لـه طـامـسُ الـظـلـمـاء والـلـيـلُ مـذهـبـا

رأى ضـوءَ نـارٍ مـن بـعـيـدٍ فـخـالـهـا

لـقـد أكـذبـتـه الـنـفـسُ بـل راءَ كـوكـبـا

فـلـمـا اسـتـبـانَ أنـهـا أنـسـيَّـةٌ

وصـدَّقَ ظـنًّـا بـعـدمـا كـان كـذَّبـا

رفعتُ له بالفٍّ نارًا تُشبُّهَا
شآميةٌ نكباءُ أو عاصفٌ صبَا

وقلتُ ارفعاها بالصَّعيدِ كفى بها
مُنادٍ لسارٍ ليلةً أنْ تأوَّبا

فلمَّا أتاني والسماء تَبُلُّه
فلقيتُه أهلاً وسهلاً ومرحبا

وقمتُ إلى البَرْكِ الهواجدِ فاتَّقتْ
بكوماء لم يذهب بها النِّيُّ مذهبا

فَرَحَّبتُ أعلى الحَقْبِ منها بطعنةٍ
دَعَتْ مُسْتَكَنَّ الجوفِ حتى تَصَبَّبا

تَسامَى بَناتُ الغَلْيِ في حَجَراتِها
تَسامي عِتاقِ الخيلِ وَرْدًا وأشْهَبا

المثقب العبدي

يرى البخيل سبيل المال واحدة
إن الجواد يرى، في ماله، سُبُلا

إن البخيلَ، إذا ما مات، يتبعه
سُوءُ الثَّناءِ ويحوي الوارِثُ الإبِلا

فاصدقْ حديثك، إن المرءَ يتبعُه
ما كان يَبني، إذا ما نَعْشُهُ حُمِلا

لَيتَ البخيلَ يراهُ النَّاسُ كُلُّهُمُ
كما يراهم، فلا يُقرَى، إذا نزلا

حاتم الطائي

أرى قبرَ نحَّامٍ بخيلٍ بماله
كقبر غويٍّ في البطالة مفسدِ

تـرَى جـثـوتَـيْنِ مـن تـرابٍ عليهما
صـفـائـحُ صـمٌّ مـن صـفـيحٍ منضّدِ
أرى المـوتَ يـعـتـامُ الـكـرامَ ويصطفي
عـقـيلـةَ مـال الـفـاحـشِ المـتـشـدِّدِ
أرَى الـعـيـشَ كـنـزاً نـاقـصـاً كـلَّ ليلةٍ
ومـا تُـنـقِـص الأيـامُ والـدهـرُ ينفدِ
لـعـمرُكَ إنَّ المـوتَ مـا أخـطـأ الـفـتَى
لـكـالـطِّوَلِ المُـرْخَـى وثـنـيـاه فـي الـيـدِ

طرفة بن العبد

طـلـبتُ مـنَ الـزمـان صـفـاءَ عـيشٍ
وحـسْـبُـكَ قَـدْرُ مـا يـعـطي الـبـخـيلُ
وهـا أنـا مـيّـتٌ إنْ لـم يُـعـنِّـي
عـلـى أسْـرِ الـهـوَى الـصـبـرُ الجـمـيلُ

عنترة بن شداد

تجـافَـيْـتُ عـن طـبـع الـلـئـام لأنـنـي
أرى الـبـخـلَ يُـشْـنـا والمـكـارمَ تُـطـلَـبُ
وأعـلـمُ أنَّ الجـودَ فـي الـنـاسِ شـيـمَـةٌ
تـقـومُ بـهـا الأحـرارُ والـطـبـعُ يـغـلِـبُ

عنترة بن شداد

أعـاذلَ إنَّ الجـودَ لا يـنـقـصُ الـغِـنَـى
ولا يـدفـعُ الإمـسـاكُ عـن مـال مُـكـثِـرِ

أحيحة بن الجلاح

وأنـي لـقـوّامٌ إلـى الـضـيـف مـوهـنـاً
اذا أسـبـل الـسـتـرَ الـبـخـيـلُ المـواكـل

دعــــا فــأجــابــتــه كــــلاب كــثــيــرة

عــلــى ثــقــة مــنــي بــأنــي فــاعــلُ

ومــا دون ضــيــفــي مــن تــلادٍ تحــوزه

ليس الــنــفــوس إلا أن تــصــان الحــلائــلُ

أرطاة بن سهية

كــم مــن بــخــيــلٍ لــو رأى مَــنْ بــعــده

جــــذلانَ يــنــفــقُ مــالَــه لــم يــبــخــل

إنّــا نــنــافــسُ فــي ظـــلالٍ زائــلٍ

فــيــه فــجــائــع مــثــل وقـــع الجــنــدل

كــم قــد رأيــنــا قــاهــريــنَ أعـــزةً

طــحَــنَ الــزمــانُ جــمــوعَــهــم بالــكــلــكــل

إن الــتــي عــلــقــتْ بــهــا آمــالُــنــا

دارٌ تُــصَــرِّفُ كــالــظــلال الأُفَّـــل

وإذا امــــرؤ ســكــت الــنــوائــح بــعــده

فــكــأن قــابــلــةً بـــه لــم تــقــبــل

عبد الله اليشكري

وإنــا إذا مــا الــغــيــمُ أمــســى كــأنــه

سماحيقُ ثَــربٍ وفــي حــمــراءُ حَــرجَــفُ

وجـــاءتْ بــصُـــرّادٍ كــأنَّ صــقــيــعَــه

خـــلالَ الــبــيــوتِ والمــبــاركِ كُــرسُــفُ

وجــاء قــريــعُ الــشّــول يــرقــصُ قــبــلــهــا

إلــى الــدفءِ والــراعــي لــهــا مــتــحــرِّفُ

نــــردُّ الــعــشــارَ المُــنْــقــيــاتِ شَــظــيُّــهــا

إلــى الحــيِّ، حــتــى يُمــــرِعَ المُــتــضَــيِّــف

تبيتُ إماءُ الحيِّ تطهي قدورَنا
ويأوي إلينا الأشعثُ المتجرفُ

طرفة بن العبد

وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرْملٍ
بتَيْهاءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رَسْما
أخي جَفوَةٍ فيه منَ الإنسِ وَحشَةٌ
يرَى البؤسَ فيها من شراسته نُعمَى
وأفرَدَ في شِعْبٍ عجوزاً إزاءَها
ثلاثةُ أشباحٍ تَخالُهُمُ بَهما
حُفاةٌ عُراةٌ ما اغتَذوا خبزَ مَلّةٍ
ولا عرفوا للبُرِّ مذ خُلِقوا طعما
رأى شبَحاً وسْطَ الظلامِ فراعَهُ
فلمّا بدَا ضيفاً تَسَوَّرَ واهتمّا
وقال هيا ربّاهُ ضيفٌ ولا قِرَى
بحقِّكَ لا تحرمْه تاالليلةِ اللحما
ولا تعتذرْ بالعُدْمِ علَّ الذي طَرَا
يظنُّ لنا مالاً فيوسعُنا ذمّا
وقال ابنُهُ لمّا رآه بِحَيْرَةٍ
أيا أبتِ اذبحني ويَسِّرْ له طُعْما
فرَوَّى قليلاً ثمَّ احجَمَ بُرهةً
وإنْ هو لم يذبَحْ فتاه فقد همّا
فبينا هما عنَّتْ على البُعدِ عانَةٌ
قد انتظَمَتْ من خلف مِسْحَلِها نَظْما

عِطاشاً تريدُ الماءَ فانْسابَ نحوَها

على أنه منها لدمِها أظْما

فأمهَلَها حتى تَروَّتْ عِطاشُها

فأرسلَ فيها من كِنانَتِهِ سهما

فخَرَّتْ نَحوصٌ ذاتُ جحشٍ سمينةٌ

قد اكتنَزَتْ لحماً وقد طُبِّقتْ شحما

فيا بِشْرَهُ إذ جرَّها نحوَ قومِهِ

ويا بِشْرَهم لمّا رَأَوْا كَلْمَها يَدْمَى

فباتوا كراماً قد قَضَوْا حقَّ ضيفِهم

فلم يغرموا غُرماً وقد غنِموا غُنْما

وباتَ أبوهم من بَشاشتِهِ أباً

لِضيْفِهم والأمُّ من بِشْرِها أمّا

الحطيئة

ألا أرِقَتْ عَيني، فَبِتُّ أُديرُها

حذار غدٍ، أحجَى بأن لا يضيرُها

إذا النّجم أضْحى، مغربَ الشمس، مائلاً

ولم يكُ، بالآفاق، برقٌ ينيرُها

إذا ما السماء، لم تكن غير جلبةٍ،

كجُدّة بَيتِ العَنكبوتِ، يُنيرُها

فقد عَلِمَتْ غَوثٌ بأنّا سَراتُها

إذا أعلمتْ، بعد السِّرار، أمورُها

إذا الرّيحُ جاءَتْ من أمامِ أظائِفٍ

وألوت، بأطناب البيوت، صدورُها

وإنا نهين المال، في غير ظِنّة

وما يشتكينا، في السنين، ضريرُها

إذا ما بخيل الناس هَرَّتْ كلابُه

وشق، على الضيف الضعيف، عقورُها

فإنّي جَبانُ الكلبِ، بَيْتي مُوَطّأً

أجود، إذا ما النفس شح ضميرُها

وإنَّ كلابي قد أهرَّتْ وعُوِّدَت

قليلٌ، على مَنْ يَعتريني، هَريرُها

وما تشتكى قدري، إذا الناس امحلت

اوثفُها طوراً، وطوراً أميرُها

وأبرزُ قدري بالفضاء، قليلُها

يرى غيرمضنونٍ به، وكثيرُها

وإبلي رهنٌ أن يكونَ كريمُها

عَقيراً، أمامَ البيتِ، حينَ أُثيرُها

أُشاوِرُ نَفسَ الجُودِ، حتى تُطيعَني

وأترُكُ نفسَ البُخلِ، لا أستشيرُها

وليس على ناري حجابٌ يَكُنُّها

لمستوبصٍ ليلاً، ولكن أنيرُها

فلا، وأبيك، ما يظلُّ ابنُ جارتي

يَطوفُ حَوالي قِدْرِنا، ما يَطورُها

وما تشتكيني جارتي، غير أنها

إذا غابَ عنها بعلُها، لا أزورُها

حاتم الطائي

أرسمًا جديدًا، من نَوارَ، تعَرّفُ

تسائله إذ ليس بالدار موقفُ

تَبَغّ ابنَ عَمّ الصِّدقِ، حيثُ لقيتَهُ

فإنّ ابنَ عَمّ السّوءِ، إنْ سَرَّ يُخلفُ

إذا مـــات مـنـا سـيـد قـــام بـعـدهُ
نـظـيـر لـــه، يـغـنـي غـنـاه ويـخـلـفُ
وإنـــي لأَقْـــري الـضَّـيـفَ، قـبـلَ سـؤالِـهِ
وأطـعـــن قـــدمًـــا، والأسـنـــة تـرعـفُ
وإنـــي لأخـــزى أن تـــرى بـــيَ بطـنـةٌ
وجـــاراتُ بـيـتـي طـــاويـــاتٌ، ونـحُّـفُ
وإنـــي لأُغـشِـي أبـعَـدَ الحـيّ جَفْـنَـتـي
إذا حـــرك الأطـنـــاب نـكـبـاء حـرجـف
وإنـــي أرمـــي بـــالـعـــدواة أهـلـهـا
وإنّـــي بـــالأعـــداءِ لا أتّـنـكّـفُ
وإنّـــي لأُعـطـي سـائـلـي، ولـرُبَّمـا
أُكـلّـفُ مـــا لا أسـتـطـيـعُ، فـأكـلـفُ
وإنّـــي لَـــذمـــومٌ، إذا قـيـلَ حـــاتمُ
نـبـا نـبـوة، إن الـكـريم يـعـنـفُ
سـآبـى، وتـأبـى بـي أُصُـــولٌ كـريمـةٌ
وآبـــاء صـــدق، بـالمـودة، شـرّفـوا
واجـعـل مـالـي دون عـرضـي، إنـنـي
كـذلُـكـمُ ممّـا أُفـيـدُ وأُتِـلـــفُ
وأغْـفِـرُ، إنْ زَلَّـتْ بمَـــوْلايَ نَـعْـلـةٌ
ولا خـيـر فـي المـولـى، وإذا كـان يـقـرفُ
سـأنـصـره، إن كـان لـلـحـق نـابـعًـا،
وإنْ جـارَ لـم يَـكْـثُـرْ عـلـيّ الـتّـعَـطّـفُ
وإن ظـلـمـوه قـمـت بـالـسـيـف دونـه
لأنـصـره، إن الـضـيـف الـضـعـيـف يـؤنّـفُ

وإنّـــي، وإنْ طـــالَ الـثّـــواءُ، لَمَيّـتٌ
ويَـغْـطِـمُـنـي، مـــاوِيّ، بـيـتٌ مُـسـقّـفُ
وإنّـــي لَمـــجْـــزِيٌّ بمـــا أنـــا كـاسِـبٌ
وكـــل امـــرئ رهـــن بمـــا هـــو مـتـلـفُ

حاتم الطائي

ومُـسْـتَـنْـبِـحٍ يَـخْـشَـى الـقَـوَاءَ ودُونَـهُ
مِـنَ الـلّـيْـلِ بَـابَـا ظُـلْـمَـةٍ وسُـتُـورُهـا
رفـعـت لـه نـــاري فـلـمّـا اهْـتـدى بـهـا
زَجَـــرْتُ كِـلاَبِـي أنْ يـهـرَّ عَـقُـورُهـا
فَــلاَ تَـسْـألِـيـنِـي واسْــأَلِـي عن خَلِيقَتِي
إِذَا رَدَّ عَـافِـي الـقِـدْرِ مَـنْ يَسْتَعِيرُهـا
وكـانـوا قُـعُـوداً حَـوْلَـهَـا يَـرْقُـبُـونَـهـا
وكـانَـتْ فَـتَـاةُ الحَـيِّ مِمَّـنْ يُـنِـيـرُهـا
تَـــرَيْ أَنَّ قِـــدْرِي لا تَـــزَالُ كـأَنَّـهَـا
لِـــذِي الـفَـرْوَةِ المَـقْـرُورِ أُمٌّ يَـزُورُهـا
مُـبَـرَّزَةٌ لا يُـجْـعَـلُ الـسِّـتْـرُ دُونَـهَـا
إِذَا أُخْـمِـدَ الـنِّـيـرَانُ لاَحَ بَشِيرُهـا
إذا الـشَّـوِلُ رَاحـت ثُـمَّ لَـمْ تَـفْـدِ لَحْمَهَا
بـألـبـانـهـا ذاق الـسِّـنَـانَ عَـقِـيـرُهـا
وإنّـــي لـتَـــرّاكُ الـضّـغـيـنـة قـد بـدَا
ثَـرَاهـا مـن المَـوْلَـى فـلا أسْـتـثِـيـرُهـا

عوف بن الأحوص

الا طَـرَقَـت أسـمـاءُ وَهِـيَ طَـروقُ
وبَـانَـت عـلـى أنّ الخَـيـالَ يَـشـوقُ

بِحاجَةِ مَحزونٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ
جَناحٌ وَهي عَظماهُ فَهوَ خَفوقُ
وَهانَ عَلى أسماءَ أَن شَطَّتِ النَّوى
يَحِنُّ إِليها وَالِهٌ وَيَتوقُ
ذَريني فَإِنَّ البُخلَ يا أُمَّ هَيثَمٍ
لِصالِحِ أَخلاقِ الرِجالِ سَروقُ
ذَريني وَحُطّي في هَوايَ فَإِنَّني
عَلى الحَسَبِ الزاكي الرَفيعِ شفيقُ
وَإِنّي كَريمٌ ذُو عِيالٍ تَهُمُّني
نَوائِبُ يَغشى رُزؤُها وَحُقوقُ
وَمُستَنبِحٍ بَعدَ مِنَ اللَيلِ بارِداً
تَلُفُّ الرِياحُ ثَوبَهُ وَبُروقُ
تَأَلَّقَ في عَينٍ مِنَ المُزنِ وادِقٍ
لَهُ هَيدَبٌ داني السَحابِ دَوقُ
أَضفتُ فَلَم أُفحِش عَلَيهِ وَلَم أَقُل
لاحرِمَهُ إِنَّ المَكانَ مَضيقُ
فَقُلتُ لَهُ أَهلاً وَسَهلاً وَمَرحَباً
فَهَذا صَبوحٌ راهِنٌ وَصَديقُ
وَضاحَكتُهُ مِن قَبلِ عِرفاني اِسمَهُ
لِيَأنَسَ بي إِنَّ الكَريمَ رَفيقُ
وَقُمتُ إِلى البَركِ الهَواجِدِ فَاِتَّقَت
مَقاحيدُ كُومٌ كَالمَجادِلِ رُوقُ
بِأَدماءَ مِرباعِ النِتاجِ كَأَنَّها
إِذا عَرَضَت دونَ العِشارِ فَنيقُ

بِضَرِيَةِ ساقٍ أو بِنَجلاءَ ثَرَّةٍ
لَها مِن أَمامِ المَنكِبَينِ فَتيقُ

وَقامَ إِلَيها الجازِرانِ فَأَوفَدا
يُطيرانِ عَنها الجِلدَ وَهِيَ تَفوقُ

فَجُرَّ إِلَينا ضَرعُها وَسَنامُها
وَأَزهَرُ يَحبو لِلقِيامِ عَتيقُ

بَقيرٌ جَلا بِالسَيفِ عَنهُ غِشاءَهُ
أَخٌ بِإِخاءِ الصالِحينَ رَفيقُ

فَباتَ لَنا مِنها ولِلضَيفِ مَوهِناً
شِواءٌ سَمينٌ زاهِقٌ وَغَبوقُ

وَبَاتَ لَهُ دونَ الصَبا وَهِيَ قَرَّةٌ
لِحافٌ وَمَصقولُ الكِساءِ رَقيقُ

وكُلُّ كريمٍ يَتَّقِي الذَمَّ بالقِرى
وَلِلخَيرِ بَينَ الصالحينَ طَريقُ

لَعَمرُكَ ما ضاقت بِلادٌ بِأَهلِها
ولكِنَّ أخلاقَ الرِجالِ تَضيقُ

نَمَتني عُروقٌ مِن زُرارَة لِلعُلا
ومِن فَدَكيٍّ والأَشَدِّ عُروقُ

مكارمُ يَجعَلنَ الفَتى في أُرومةٍ
يَفاعٍ وبَعضُ الوالِدينَ دَقيقُ

عمرو بن الأهتم

غيثُ الأرامل والأيتام كلّهمُ
لم تطلُع الشمسُ إلا ضرٌّ أو نفعا

الأعشى

مـــن الاكـــرمـــين مـنـصـبًـا وضـريـبـة

إذا مــا شـتـا تـــأوي إلــيــه الأرامـــلُ

زهير بن أبي سلمى

وإنـــي لأدعـــو الـضـيـفَ بـالـضـوءِ بـعـدَمـا

كـسـا الأرضَ نـضّــاحُ الجـلـيـدِ وجـامـدُه

لأرمَــــــــــهُ إنَّ الــكـــرامـــةَ حـقُّـه

ومِـــثـــلانِ عــنــدي قـــربُـــهُ وتــبــاعُـــدُه

أبـــيـــتُ أعـــشّـــيـــهِ الـــسّـــديـــفَ وإنـــنـــي

بمـــا نـــالَ حـتـى يـتـركَ الحــيُّ حـامـدُه

إذا أُخْـمِـدَ الـنـيـرانُ مـن حـذَر الـقِـرَى

رأيـــتَ سـنَـا نـــاري يَـشُـــبُّ اضـطـرامُـهـا

مضرس بن ربعي

ومـــا أُخــمِــدَتْ نـــارٌ لـنـا دون طـــارقٍ

ولا ذمّـــتـــا فـــي الـــنـــازلـــينَ نـــزيـــلُ

السموأل

****

الفصل الثاني

المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي

أمن ريحانة الراعي السميعُ
يؤرقني وأصحابي هجوعُ
سباها الصمة الجشمي غصباً
كأن بياض غرتها صديع
وحالت دونها فرسانُ قيسٍ
تكشفُ عن سواعدها الدروع
إذا لم تستطعْ شيئاً فدعْهُ
وجاوزه إلى ما تستطيع

رأيت ناسًا يكرهون بناتهم
وفيهن- لا نُكَذَّبُ - نساءٌ صوالح
وفيهن - والأيام تعثر بالفتى -
نوادبُ لا يملَلْنَه ونوائح

ومنّا الذي منعَ الوائدا

ومنّا الذي أحيا الوئيد فلم يوأَد

ومنّا الذي أحيا الوئيدَ ولم يزلْ
أبيًّا على الأعداءِ أن يتهضّما

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خباؤها
تمتَّعتُ من لهوٍ بها غير مُعجِلِ
هيفاءُ مقبلةٌ عجزاءُ مدبرةٌ
لا يُشتكَى قِصَرٌ منها ولا طولُ
سِباطِ البنانِ والعرانينِ والقنا
لِطافِ الخصورِ في تمامٍ وإكمالِ
ملء الوشاح وصفر الدرع بهكنةٌ
إذا تأتَّى يكاد الخصر ينخزلُ
إذا تُعالِجُ قِرنًا ساعةً فترَتْ
واهتزَّ منها ذَنوبِ المتن والكفلُ
وتنوءُ تثقلُها روادفُها
فِعْلَ الضعيفِ ينوءُ بالوَسَقِ
ترى خَمَشاً في صدرها ثمَّ إنَّها
إذا أدبرَتْ ولَّتْ بمُكتَنِزٍ عبلِ
ورِدفٌ له ثِقلٌ وخصرٌ مهفهفٌ
وخدٌّ به وردٌ وساقٌ خَدَلَّجُ
بجيد مغزلةٍ أدماءَ خاذلةٍ
من الظباءِ تراعي شادناً خَرِقا
النشرُ مسكٌ والوجوه دنا
نيرُ، وأطراف البنان عَنَمْ
كبكر المقاناة البياضَ بصفرةٍ
غذاها نميرُ الماء غير المحلَّلِ
أُشرِبَتْ لونَ صفرةٍ في بياضٍ
وفي ذاك لذَّةٌ غيداءُ

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا
تضلُّ المدارَى في مثُنىً ومرسلِ

وفرعٍ يزيّنُ المتنَ أسودَ فاحماً
أثيثٍ كقنوِ النخلةِ المتعثكل

ووحفٍ يُثنَّى في العقاص كأنّه
عليها إذا دنَّتْ غدائرَها كرمُ

تصدُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتَّقي
بناظرةٍ من وحش وَجْرَةَ مُطفلِ

وأوانسٍ مثلِ الدُّمَى
حورِ العيونِ قدِ اسْتَبَيْنَا

وحاجبٍ كالنُّونِ فيه بَسْطةٌ
أجادَه الكاتبُ خطًّا بالقلم

وأقنى كحدِّ السيف يشربُ قبلها
وأشنبَ رفاقِ الثنايا له نظمُ

بثغرٍ كمثل الاقحوان منورٍ
نقيِّ الثنايا أشنبٍ غيرِ أثعل

وغَدَتْ بوَصْلٍ والزمانُ يُسَوِّفُ
حوراءُ ناظرُها حسامٌ مرهَفُ

نشوانةٌ صهباءُ مَنْهَلُ ثغرِها
دُرٌّ وريقتُها سُلافٌ قَرْقَفُ

يُعَلُّ به بَرْدُ أنيابها
إذا طرَّبَ الطائرُ المستَحِرْ

وتبسِمُ عن ألمى كأنّ منوّراً
تخلّلَ حرّ الرملِ دِعْصٌ له ندي

سقتْه إياةُ الشمسِ إلا لِثاتِهِ
أُسِفَّ ولم تكْدِمْ عليه بإثْمِدِ
وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليس بفاحشٍ
إذا هي نصَّتْهُ ولا بمعطَّلِ
مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ
ترائبها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ
وثدياً، مثلَ حُقِّ العاجِ، رخصاً
حَصاناً، من أكفِّ اللامسينا
ومن ذهبٍ يلوحُ على تريبٍ
كلونِ العاجِ ليس بذي غُضونِ
قد نَهَدَ الثديُ على نحرها
في مُشرِقٍ ذي صَبَحٍ نائرِ
وكأنَّما سُقِيَتْ ترائبها
والنَّحرُ ماءَ الحُسنِ إذْ تبدو
وُشِمَتْ مَذارعُه بوشمٍ بينَها
خللٌ، كما وَشَمَ الأكفُّ عذارى
وإنَّها كمهاة الجوِّ ناعمةٌ
تدني النَّصيفَ بكفٍّ غيرِ موشومة
لخولةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد
تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليدِ
ودارٌ لها بالرقمتينِ كأنها
مَراجِعُ وشمٍ في نواشرِ معصمِ
وتعطو برخصٍ غيرِ شثنٍ كأنه
أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ

بمخضّبٍ رَخصٍ كأنَّ بنانَه
عَنَمٌ يكادُ من اللطافةِ يعقِدِ
وامتد من أعضادها قصبٌ
فعمٌ زهته مَرافقٌ دردُ
والمِعصمانِ فما يُرَى لهما
من نعمةٍ وبضاضةٍ زَنْدُ
وكلُّ كعابٍ خذلةِ الساق فخمةٍ
لها مَنْصِبٌ في آلِ ضبَّةَ طامحُ
تمشي وترفل في الثياب كأنها
غصنٌ ترنَّحَ في نقاً رجراجِ
هصرتُ بفودَيْ رأسها فتمايلتْ
عليَّ هضيمَ الكشحِ ريَّا المخلخل
وكشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مخصَّرٍ
وساقٍ كأنبوب السَّقيِّ المذلَّلِ
صادت فؤادي بعينَي مغزلٍ خذلتْ
ترعى أغنَّ غضيضاً، طرفُه خرِقا
وباردٍ رتلٍ، عذبٍ مذاقتُه،
كأنما عُلَّ بالكافور، واغتبقا
وجيدِ أدماءَ لم تُذعرْ فرائصُها
ترعى الأراكَ، تَعاطَى المردَ والورقا
وكَفَلٍ كالنقا مالت جوانبُه
ليست من الزُّلِّ أوراكاً وما انتطقا
كأنها درَّةٌ زهراءُ أخرجها
غوّاصُ داريَّنَ يخشى دونها الغرقا

الأعشى

منازلٌ تطلعُ البدورُ بها
مبرقعاتٍ بظلمة الشَّعرِ
صادت فؤادي منهن جاريةٌ
مكحولة المقلتين بالحَوَر
تريك من ثغرها إذا ابتسمت
كأسَ مدامٍ قد حُفَّ بالدُّرر
أعارت الظبيَ سحرَ مقلتها
وبات ليثُ الشَّرى على حذر
خَوْدٌ رداحٌ هيفاءُ فاتنةٌ
تُخجِل بالحسن بهجةَ القمر
أغنُّ مليحُ الدلِّ أحورُ أكحلٌ
أزجُّ نقيُّ الخدِّ أبلجُ أدعجُ
له حاجبٌ كالنون فوق جفونِه
وثغرٌ كزهر الأقحوانِ مفلَّج
وردفٌ له ثقلٌ وخصرٌ مهفهفٌ
وخدٌّ به وردٌ وساقٌ خَدَلَّج
وبطنٌ كطيِّ السابريَّة ليِّنٌ
أقبُّ لطيفٌ ضامرُ الكشح مُدمَج

عنتر بن شداد

وفي الحيِّ أحوَى ينفضُ المردَ شادنٌ
مظاهرُ سِمطيْ لؤلؤٍ وزبرجد
خذولٌ تراعي ربرباً بخميلةٍ
تناولُ أطرافَ البرير وترتدي
وتبسمُ عن ألمى كأنَّ منوَّراً
سقته إياةُ الشمسَ إلا لثاتِه

تخللَ حرُّ الرمل دِعصٌ له ندي

أُسِفٌ، ولم تكدمْ عليه بإثمد

ووجهٌ كأنَّ الشمسَ ألقتْ رداءها

عليه نقيُّ اللونِ لم يتخدَّد

طرفة بن العبد

وإذا تُنازعكَ الحديثَ رأيتَها

حسَناً تبسُّمها لذيذَ المكرعِ

كغريضِ ساريةٍ أدرَّته الصَّبا

من ماء أسْجَرَ طيِّبِ المُستنْقعِ

ظَلَمَ البِطاحَ لهُ انْهِلالُ حَريصَةٍ

فصفَا النِّطافُ بها بُعَيْدَ المَقلَعِ

لَعِبَ السُّيولُ بهِ فأصْبَحَ ماؤُهُ

غَللاً تقطَّع في أصولِ الخِرْوَعِ

الحادرة

كأنَّ ريقتَها بعدَ الكرَى اغتبقتْ

من طيِّب الرَّاحِ لَمَّا يَعْدُ أنْ عَتُقا

شَجَّ السُّقاةُ على ناجودها شَبِماً

من ماء لينةَ لا طَرْقاً ولا رَنِقا

زهير بن أبي سلمى

إذ تستبيكَ بذي غُروبٍ واضحٍ

عذْبٍ مقبَّلُهُ لذيذَ المَطعمِ

وكأنَّ فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ

سبَقتْ عَوارضَها إليكَ منَ الفمِ

أو روضــــةً أُنُــفــاً تَـضَـمَّـنَ نبتَـها

غـيـثٌ قـلـيـلُ الـدِّمْـنِ لـيـس بمَـغْـلَـمِ

جـــادَتْ عـلـيـه كــلُّ بِـكْـرٍ ثَـرَّةٍ

فـتـركْـنَ كـلَّ قَـــرارَةٍ كـالـدرهـمِ

سَـحّـاً وتَـسْـكـابـاً فـكـلُّ عشيَّـةٍ

يـجـري عـلـيـهـا المــاءُ لـم يَـتَـصَـرَّمِ

عنترة بن شداد

فـمـا إنْ رَحـيـقٌ سَـبَـتْـهـا الـتِّـجا

رُ، مـن أذرِعــاتٍ فَــوادي جَـدَرْ

سُـلافَـةُ راحٍ تُـريـكَ الـقَـذَى

تُـصَـفَّـقُ فـي بَـطْـنِ زِقٍّ وَجَـرّ

بمِـزجٍ مِـنَ الـعَـذْبِ عَـذْبِ الـسَّـراةِ

تُـزَعْـزِعُـهُ الـرِّيـحُ بَـعْـدَ المَـطَـرْ

تَحَـدَّرَ عـن شـاهِـقٍ كـالحَـصيـ

ـر، مُـسْـتَـقْـبِلَ الـرِّيـحِ والـفَـيْءُ قَـرّ

فَـشَـجَّ بـهِ ثَـبَـراتِ الـرِّصـا

فِ، حَـتَّـى تَـرَيَّـلَ رَنْـقُ الـكَـدَرْ

فَـجَـاءَ وَقَـدْ فَـصَّـلَـتْـهُ الـشَّـمـا

لُ، عَـذْبَ المَـذاقَـةِ بُـسْـرَ الخَـصِـرْ

بِـأَطْـيَـبَ مـنـهـا إذا مـا الـنُّـجو

مُ، أعـنـقْـنَ مـثـلَ هـوادي الـصَّـدَرْ

أبو ذؤيب الهذلي

حـانَ الـرحـيـلُ ولـم تـودِّع (مَـهْـدَداً)

والـصـبـحُ والإمــســاءُ مـنـهـا موعـدي

في إثرِ غانيةٍ رمتكَ بسهمِها
فأصاب قلبَكَ غيرَ أنْ لم تُقصِدِ
غنِيَتْ بذلك إذ هُمُ لكَ جيرةٌ
منها بعطفِ رسالةٍ وتَودُّد
ولقد أصابَ فؤادَه من حبِّها
عن ظهر مِرنانٍ بسهمٍ مُصْرَد
والنظمُ في سلكٍ يُزيِّنُ نحرَها
نهَبٌ توقَّدَ كالشهابِ الموقَد
صفراءُ كالسِّيراءِ أُكمِلَ خَلقُها
كالغصن في غُلَوائه المُتأوِّد
والبطنُ ذو عُكَنٍ لطيفٌ طيُّه
والنحرُ تَنْفُجُه بثديٍ مُقعَد
مخطوطةُ المتنيْن غيرُ مُفاضةٍ
ريّا الروادفِ بَضَّةُ المُتجرِّد
قامتْ تَراءَى بينَ سَجْفَيْ كِلَّةٍ
كالشمس يومَ طلوعِها بالأسْعُد
أو دُرَّةٍ صدفيَّةٍ غوّاصُها
بَهِجٌ متى يرَها يهِلَّ ويسجُد
أو دميةٍ من مرمرٍ مرفوعةٍ
بُنيتْ بآجُرٍّ تُشادُ بقَرمَد
سقط النَّصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَه
فتناولتْه واتَّقتْنا باليد
بمخضَّبٍ رخصٍ كأنَّ بنانَه
عَنَمٌ يكادُ من اللطافة يُعقَد

نظرتْ إليك بحاجةٍ لم تقضِها
نظرَ السقيم إلى وجوه العُوَّد
تجلو بقادمتَيْ حمامةِ أيكةٍ
بَرَداً أُسِفَّ لِثاتُه بالإثمِد
كالأقحوان غداةَ غِبِّ سمائِه
جفَّتْ أعاليه وأسفلُه نَدي
لو أنها عرَضت لأشمطَ راهبٍ
عبَدَ الإلهَ صرورةٍ متعبِّد
لَرَنا لرؤيتِها وحسنِ حديثها
ولَخالَه رَشَداً وإن لم يرشُد
بتكلُّمٍ لو تستطيعُ كلامَه
لَدَنتْ له أروى الهضابِ الصُّخَّد
وبفاحمٍ رَجْلٍ أثيثٍ نبْتُه
كالكرْم مالَ على الدِّعام المُسْند

النابغة الذبياني

مشهد المرأة الظاعنة

بكرتْ سميةُ بكرةً فتمتُّعِ
وغدتْ غدوَّ مفارقٍ لم يزمعِ
وتزوَّدتْ عيني غداة لقيتُها
بلِوى العُنيزةَ نظرةً لم تنفع
وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضحٍ
صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغزال الأتلع
وبمقلتَي حوراءَ تحسبُ طَرْفَها
وسنانَ، حُرَّةِ مُستَهَلِّ الأدمع

وإذا تنازعكَ الحديثَ رأيتَها

حسَناً تبسُّمها لذيذَ المكرع

كغريض ساريةٍ أدرَّته الصَّبا

من ماء أسجرَ طيِّبِ المستنقع

ظلَمَ البطاح بها انهلالُ حريصةٍ

فصفا النطافُ لها بُعَيْدَ المُقلَعِ

الحادرة

تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ

تحمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جرثمِ

علَونَ بأنماطٍ عتاقٍ وكلَّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدَّم

وورَّكنَ في السُّوبان يعلونَ متنَهُ

عليهنَّ دَلُّ الناعمِ المتنعِّمِ

وفيهن ملهى للصَّديقِ ومنظرٌ

أنيقٌ لعَينِ الناظرِ المتوسِّمِ

بكرنَ بكوراً واستَحرنَ بسحرةٍ

فهنَّ لوادي الرَّسِّ كاليدِ للفمِ

جعلْنَ القنانَ عن يمينٍ وحَزْنَهُ

ومَنْ بالقنانِ من مُحِلٍّ ومحرمِ

ظهَرْنَ من السوبان ثم جَزعْنَهُ

على كلِّ قينيٍّ قشيبٍ ومُفأمِ

كأنَّ فتاتَ العهنِ في كلِّ منزلٍ

نزلنَ بهِ حبُّ الفَنا لم يحطَّمِ

فلمّا وردنَ الماءَ زُرقاً جمامُهُ
وضعنَ عِصيَّ الحاضرِ المتخيِّمِ

زهير بن أبي سلمى

لمن ظُعُنٌ تَطالَعُ من ضبيبٍ
فما خرجتْ من الوادي لحينِ
تبصَّرْ هل ترى ظعُناً عجالاً
بجنب الصَّحصحان إلى الوجين
مررنَ على شَرافٍ فذاتِ هجلٍ
ونكَّبنَ الذرانح باليمين
وهنَّ كذاك حين قطعن فلجاً
كأنَّ حمولهنَّ على سفين
يُشَبُّهنَ السفينَ وهنَّ بُخْتٌ
عُراضاتُ الأباهرِ والشؤون
وهنَّ على الرجائز واكناتٌ
قواتل كلَّ أشجعَ مستكين
كغِزلانٍ خَذَلنَ بذات ضالٍ
تنوشُ الدانياتِ من الغصون
ظهرنَ بكلَّةٍ وسدلنَ أخرى
وثقَّبنَ الوصاوصَ للعيون
أرينَ محاسناً وكننَّ أخرى
من الأجياد والبشر المصون
ومن ذهبٍ يلوح على تريبٍ
كلون العاج ليس بذي غضون
وهنَّ على الظلام مُطلَّباتٌ
طويلاتُ الذوائبِ والقرون

إذا ما قُمْتُهُ يوماً برهنٍ
يعزُّ عليه لم يرجعْ بحين

بتلهيةٍ أريشُ بها سهامي
تبُذُّ المرشقاتِ من القطين

علونَ رباوةً وهبطن غيباً
فلم يرجعنَ قائلةً لحين

فقلتُ لبعضهنَّ، وشُدَّ رحلي
لهاجرةٍ نصبتُ لها جبيني

لعلَّكِ إنْ صرمتِ الحبلَ مني
كذاك اكونُ مُصحِبَتي قروني

المثقب العبدي

تَأَمَّلْ خليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائنٍ
يَمانِيَّةٍ قد تَغْتَدي وَتَروحُ

كَعَوْمِ السُّفينِ في غَوارِبِ لُجَّةٍ
تُكَفِّئُها في ماءِ دِجْلَةَ ريحُ

جَوانِبُها تَغْشَى المَتالِفَ أَشْرَفَتْ
علَيْهِنَّ صُهْبٌ مِنْ يَهودَ جنوحُ

عبيد بن الأبرص

ودِّعْ هريرةَ إنَّ الركبَ مرتحلُ
وهل تطيقُ وداعاً أيها الرجلُ

غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضها
تمشي الهُوينى كما يمشي الوجي الوحِل

كأنَّ مِشيتَها من بيت جارتها
مرُّ السحابةِ لا ريثٌ ولا عجَلُ

تسمع للحليِ وسواساً إذا انصرفتْ
كما استعانَ بريحٍ عِشرقٌ زجِلُ
ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها
ولا تراها لسرِّ الجارِ تختَتِلُ
يكادُ يصرعُها لولا تشدُّدُها
إذا تقومُ إلى جاراتِها الكسلُ
إذا تعالجُ قِرناً ساعةً فتَرَتْ
وارتجَّ منها ذنوبُ المتنِ والكفَلُ
صفرُ الوشاحِ وملءُ الدرعِ بَهكنَةٌ
إذا تأتَّى يكاد الخصرُ ينخزلُ
يكادُ يصرعُها لولا تشدُّدها
إذا تقومُ إلى جاراتها الكسلُ
إذا تعالجُ قِرناً ساعةً فترتْ
وارتجَّ منها ذنوبُ المتن والكفل
ملءُ الوشاح وصفرُ الدرع بهكنةٌ
إذا تأتّى يكاد الخصرُ ينخزل
صدّت هريرةُ عنا ما تكلِّمنا
جهلاً بأم خُلَيْدٍ حبلَ من تصل
أأن رأت رجلاً أعشى أضرَّ به
ريبُ المنونِ ودهرٌ مُفنِّدٌ خَبِل
نِعمَ الضجيعُ غداةَ الدجنِ يصرعُها
للذة المرءِ لا جافٍ ولا تَفِل
هِركَولَةٌ فنُقٌ دُرمٌ مرافقُها
كأن أخمصَها بالشوك منتعِل

إذا تقومُ يضوعُ المسكُ أصورةً
والزنبقُ الوردُ من أردانها شَمِل
ما روضةٌ من رياض الحزن معشبةٌ
خضراءُ جادَ عليها مُسبلٌ هطِلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرِقٌ
مؤزَّرٌ بعميم النبتِ مكتهلُ
يوماً بأطيبَ منها نشرَ رائحةٍ
ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُلُ

الأعشى

سما بكَ شوقٌ بعدما كان أقصرا
وحلَّتْ سُليمى بطنَ قَوٍّ فعرعرا
كِنانيةٌ بانتْ وفي الصَّدر ودُّها
مجاورةٌ غسّانَ والحيَّ يعمُرا
بعينيَّ ظُعْنُ الحيِّ لما تحمَّلُوا
لدَى جانب الأفلاجِ من جنبِ تيْمَرَى
سما بكَ شوقٌ بعدما كان أقصرا
وحلَّتْ سُليمى بطنَ قَوٍّ فعرعرا
كِنانيةٌ بانتْ وفي الصَّدر ودُّها
مجاورةٌ غسّانَ والحيَّ يعمُرا
بعينيَّ ظُعْنُ الحيِّ لما تحمَّلُوا
لدَى جانب الأفلاجِ من جنبِ تيْمَرَى
فشبهتُهم في الآلِ لمّا تكمَّشوا
حدائقَ دَوْمٍ أو سفيناً مُقيَّرا
أو المُكرَعاتِ من نخلِ ابنِ يامنٍ
دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يلينَ المُشقَّرا

سوامقَ جبّارٍ أثيثٍ فروعُهُ
وعالينَ قِنواناً من البُسْرِ أحمرا

حمَتْه بنو الربداءِ من آلِ يامنٍ
بأسيافهم حتى أقرَّ وأوقرا

وأرضى بني الربداءِ واعتمَّ زهوُهُ
وأكمامُهُ حتى إذا ما تهصَّرا

أطافت به جيلانُ عند قطاعِهِ
تردَّدُ فيه العينُ حتى تحيَّرا

كأنَّ دُمَى سقفٍ على ظهرِ مرمرٍ
كسا مزبدَ السّاجوم وَشْياً مصوَّرا

غرائرُ في كِنٍّ وصَوْنٍ ونَعمةٍ
يُحَلَّيْنَ ياقوتاً وشذراً مُفقَّرا

وريحَ سناً في حُقَّةٍ حِميَريَّةٍ
تُخَصُّ بمفروكٍ من المسكِ أذفَرا

وباناً وأُلْويًّا من الهند ذاكياً
ورنداً ولُبنَى والكباءَ المقتَّرا

غلَقنَ برهنٍ من حبيبٍ به ادَّعتْ
سُليمى فأمسى حبلُها قد تبتَّرا

وكان لها في سالف الدهر خُلَّةٌ
يُسارق بالطرف الخباءَ المُستَّرا

إذا نال منها نظرةً رِيعَ قلبُه
كما ذعَرَتْ كأسُ الصَّبوحِ المخمَّرا

نزيفٌ إذا قامتْ لوجهٍ تمايلتْ
تُراشي الفؤادَ الرَّخصَ ألاّ تختَّرا

أأسماءُ أمسى ودُّها قد تغيَّرا

سنُبدِلُ إنْ أبدلْتَ بالودِّ آخَرا

تذكرتُ أهلي الصالحين وقد أتتْ

على خَمَلَى خُوصُ الركابِ وأوْجَرا

فلما بدا حَوْرانُ والآلُ دونَهُ

نظرتَ فلم تنظرْ بعينَيْكَ منظرا

تقطَّعَ أسبابُ اللبانةِ والهوَى

عشيَّةَ جاوزنا حماةَ وشيزرا

بِسَيْرٍ يضِجُّ العَوْدُ منه يمُنُّهُ

أخو الجَهدِ لا يَلوي علىَّ تعذُّرا

ولم يُنسِني ما قد لقيتُ ظعائناً

وخَمْلاً لها كالقَرِّ يوماً مُخدَّرا

كأثلٍ من الأعراضِ من دون بيشةٍ

ودونَ الغَميمِ عامداتٍ لِغَضْوَرا

امرؤ القيس

مشهد المرأة العاذلة

هبَّتْ تلومُ وليست ساعةَ اللاحي

هلاَّ انتظرتِ بهذا اللوم إصباحي

قاتلَها اللهُ تلحاني وقد علِمتْ

أني لنفسيَ إفسادي وإصلاحي

بل من لعذالةٍ خذالةٍ أشِبٍ

حرَّقَ باللوم جلدي أيَّ تحراق

يقول أهلكت مالاً لو قنعت به

من ثوب صدقٍ ومن بزٍّ وأعلاق

ألا أيُّهذا الزاجري أحضرُ الوغى

وأن أشهدَ اللذاتِ، هل أنت مخلِّدي

فإن كنت لا تستطيعُ دفعَ منيَّتي

فذرني أبادرها بما ملكت يدي

فلولا ثلاثٌ هنَّ من عيشة الفتى

وأبيكَ لم أحْفِلْ متى قامَ عوُّدي

فمنهنَّ سبقي العاذلاتِ بشربةٍ

كُميتٍ متى ما تُعلَ بالماء تزبدِ

وكرِّي إذا نادى المضافُ مُحنَّباً

كسِيدِ الغضا، نبَّهتَه، المتورِّدِ

وتقصيرُ يومِ الدجنِ، والدجنُ معجِبٌ

ببهكنَةٍ تحت الطِّرافِ المُمَدَّدِ

كأنَّ البُرينَ والدَّماليجَ عُلِّقتْ

على عُشَرٍ، أو خِرْوَعٍ لم يُخضَّدِ

طرفة بن العبد

ألا بكرتْ تلومُ بغير قدرِ

فقد أحفيتني ودخلتِ ستري

فإن لم تتركي عذلي سَفاهاً

تلمكِ عليَّ نفسُك أيَّ عصر

أسرَّكِ أن يكون الدهرُ هذًّا

عليَّ بشرِّه يغدو ويسري

وأن لا تُرزئي نفساً ومالاً
يضرُّكِ هلكُه في طول عمري
فقد كذبتكِ نفسك فاكذبيها
فإنْ جزعٌ وإنْ إجمالُ صبر

دريد بن الصمة

بكرتْ تلومكَ بعد وهنٍ في الندى
بَسْلٌ عليكَ ملامتي وعتابي
أأصُرُّها وبُنَيُّ عمِّي ساغبٌ
فكفاكِ من إبةَ عليَّ وعتاب
ولقد علمتُ فلا تظني غيرَه
أنْ سوف يظلمُني سبيلُ صحابي
أرأيتِ إنْ صَرَخَتْ بليلٍ هامتي
وخرجتُ منها عارياً أثوابي
هل تَخْمِشَنْ إبلي عليَّ وجوهَها
أم تعصبنَّ رؤوسَها بسِلاب

ضمرة النهشلي

سفهاً عذلتِ وقلتِ غير مُليم
وبكاك قِدماً غير جدٍّ حكيم
آتِ السَّدادَ فإن كرهتِ جنابنا
فتنقلي في عامرٍ وتميم
لا تأمريني أن أُلامَ فإنني
آبى وأكره أمرَ كلِّ مُليم
أوَ لم ترِيْ أن الحوادث أهلكت
إرَماً ورامتْ حِمْيَراً بعظيم

لبيد بن ربيعة

سأضمرُ وجدي في فؤادي وأكتمُ
وأسهرُ ليلي والعواذلُ نوَّمُ
وأطمعُ من دهري بما لا أنالُهُ
وألزمُ منه ذلَّ من لا يرحمُ
وأرجو التداني منك يا ابنةَ مالكٍ
ودون التدّاني نارُ حربٍ تضرَّمُ
فمُنّي بطيفٍ من خيالكِ واسألي
إذا عاد عنّي كيف المُتيَّمُ
ولا تجزعي إن لجَّ قومُكِ في دمي
فما ليَ بعدَ الهجر لحمٌ ولا دمُ
ألم تسمعي نوحَ الحمائم في الدُّجَى
فمِن بعض أشجاني ونَوحي تعلَّموا
ولم يبقَ لي يا عبلُ شخصٌ معرَّفٌ
سوى كبدٍ حرّى تذوبُ فأسقَمُ
وتلك عظامٌ بالياتٌ وأضلعٌ
على جلدها جيشُ الصُّدودِ مخيِّمُ
وإن عشتُ من بعدِ الفراق فما أنا
كما أدَّعي أنّي بعبلةَ مغْرَمُ
وإنْ نامَ جَفني كان نومي عُلالَةً
أقولُ لعلَّ الطَّيفَ يأتي يسلِّمُ
أحنُّ إلى تلك المنازل كلَّما
غدا طائرٌ في أيكةٍ يترنَّمُ
بكيتُ من البين المشتِّ وإنني
صبورٌ على طعن القنا لو علِمتُمُ

عنترة

يا حُرُّ أمسيت شيخاً قد وهَى بصري

والتاث ما دون يوم الوعد من عُمُري

يا حرُّ من يعتذر من أن يلمَّ به

ريبُ الزمان فإني غير معتذر

يا حرُّ أمسى سواد الرأس خالطه

شيب القذال اختلاطَ الصَّفوِ بالكدر

يا حرُّ أمست تليأتُ الصِّبا ذهبتْ

فلست منها على عينٍ ولا أثر

كان الشبابُ، لحاجاتٍ وكنَّ له

فقد فرغتُ إلى حاجاتيَ الأخَر

راميتُ شَيْبي، كلانا قائمٌ حِججاً

ستينَ، ثم ارتمينا أقربَ الفُقَر

راميتُه منذ راعَ الشيبُ فاليتي

ومثلُه قبله في سالفِ العمُر

قالتْ سُليمى ببطن القاعِ من سَرَحٍ:

لا خيرَ في العيش بعد الشيب والكِبر

واستهزأتْ تِربُها مني فقلتُ لها :

ماذا تعيبان مني يا ابنتَيْ عَصَر

لولا الحياءُ ولولا الدينُ عبتُكما

ببعض ما فيكما إذ عبتُما عوَري

قد قلتما ليَ قولاً لا أبا لكما

فيه حديثٌ على ما كان من قِصَرِ

ما انتما والذي خالتْ حلومُكما

إلاّ كحيرانَ إذ يسري بلا قمر

إنْ ينقضِ الدهرُ مني مرةً لبِلىً

فالدهرُ أرودُ بالأقوام ذو غِيَر

لقد قضيتُ، فلا تستهزئنا سَفَهاً

مما تقمّأتُه من لذةٍ وطري

تميم بن أبي بن مقبل

وأبيض فياضٍ يداه غمامةٌ

على معتفيه ما تغبُّ فواضله

بكرتُ عليه غدوة فرأيتُه

قُعوداً لديه بالصريم عواذله

يفدِّينه طوراً وطوراً يلُمْنَهُ

وأعيا فما يدرينَ أين مخاتله

فأقصرنَ منه عن كريمٍ مرزَّإٍ

عزومٍ على الأمر الذي هو فاعله

أخي ثقةٍ لا تهلكُ الخمرُ مالَه

ولكنه قد يهلكُ المالَ نائلُه

تراه إذا ما جئتَه متهللاً

كأنك تعطيه الذي أنتَ سائلُه

زهير بن أبي سلمى

وعاذلةٍ هبتْ بليلٍ تلومني

وقد غاب عيوق الثريا فعرَّدا

تلوم على إعطائيَ المالَ ضِلةً

إذا ضنَّ بالمال البخيل وصرَّدا

تقول: ألا أمسكْ عليك، فإنني

أرى المال عند الممسكين معبَّدا

نريني وحالي، إنَّ مالكِ وافرٌ،

وكلُّ امرىءٍ جارٍ على ما تعوَّدا

أعاذلَ لا آلوكِ إلا خليقتي

فلا تجعلي، فوقي لسانَك مِبْرَدا

نريني يكنْ مالي لعرضيَ جُنةً

يقي المالُ عرضي، قبل أن يتبددا

أريني جوادا مات هزلاً لعلني

أرى ما ترين، أو بخيلا مخلدا

وإلا فكفِّي بعض لومك واجعلي

إلى رأي من تلحينَ رأيكِ مُسنَدا

يقولون لي : أهلكت مالك فاقتصدْ

وما كنتُ لولا ما تقولون سيِّدا

حاتم طائي

هبت تلومُ وليست ساعة اللاحي

هلاَّ انتظرتِ بهذا اللوم إصباحي

قاتلها الله تلحاني وقد علمتْ

أني لنفسيَ إفسادي وإصلاحي

كان الشباب يلهِّينا ويعجبنا

فما وهبْنا ولا بعْنا بأرباح

إنْ أشرب الخمرَ أو أُرزأ لها ثمناً

فلا محالةَ يوماً أنني صاحي

ولا محالةَ من قبرٍ بمَحْنِيَةٍ

وكَفَنٍ كسَراة الثورِ وَضَّاح

أوس بن حجر

أعـــاذلــتـــي ألا لا تــعـذلـيـنـي
فـكـم مــن أمـــرِ عـــاذلـــةٍ عـصَـيـتُ
دعـيـنـي وارشـــدي إن كـنـتُ أغـوَى
ولا تـــغـــوَيْ زعـــمـتِ كـمـا غـوَيـتُ
أعـــاذلَ قـــد أطـلــتِ الــلــومَ حتـى
لـــوَ انـــي مُـــنْـــتَـــهٍ لـقـد انـتـهـيتُ
وصـــفـــراءِ الـمـعـــاصـمِ قـــد دعَـتْـنـي
إلـــى وصـــلٍ فـقـلـتُ لـهـا أبَـيْـتُ
وزقٍّ قــد جـــررْتُ إلـــى الـنـدامـى
وزقٍّ قـــد شـــربـتُ وقـــد سَـقَـيْـتُ
وحـــتـــى لـــو يـــكـــونُ فـتـى أنـــاسٍ
بـكـى مـــن عـــذلِ عـــاذلـــةٍ بـكـيْـتُ
ألا يـــا بـــيـــتُ بـــالـعــلـيـاء بـيـتُ
ولـــولا حـــبُّ أهـــلـــك مـــا أتـــيْـتُ
ألا يـــا بـــيـــتُ أهـــلُـــك أوعـــدونـــي
كـــأنـــي كـــلَّ ذنـــبـــهـــم جـنـيـتُ
إذا مـــا فـــاتـنـــي لـحـــمٌ غَـريـضٌ
ضـــربـــتُ ذراعَ بَـكــري فـاشـتَـوَيْـتُ

السموأل

لـعَـمـرُكَ مـا طِـلابُـكَ أمَّ عـمـروٍ
ولا نـكـراكَـهـا إلاَّ وُلـــوعُ
ألـيـس طِـــلابُ مـــا قـــد فـــات جـهـلاً
وذكـــرُ الـــمـــرءِ مـــا لا يـسـتـطـيـعُ
أجـــدَّك مـــا تـــزال نجـــيَّ هـــمٍّ
تـبـيـتُ الـلـيـلَ أنـــتَ لــه ضـجـيـعُ

بشر بن أبي خازم

بكر العاذلون في وَضَح الصُّبـ
ـح يقولون لي أما تستفيقُ ؟
ويلومون فيكِ يا ابنةَ عبدالـ
ـلهِ والقلبُ عندكم موثوقُ
لست أدري إذ أكثروا العذلَ فيها
أعدوٌّ يلومني أم صديقُ

عدي بن زيد العبادي

تغيَّرت الديارُ بذي الدَّفين
فأوديةِ اللِّوَى فرمالِ لِينِ
فخَرْجَيْ نِروةٍ فقَفا ذَيالٍ
يُعفِّي آيَهُ سَلَفُ السنين
تبصَّرْ صاحبي أترى حُمولاً
تُساقُ كأنها عومُ السفين
جعلْنَ الفجَّ من رَكَكٍ شِمالاً
ونكَّبنَ الطَّوِيَّ عن اليمين
ألا عَتَبَتْ عليّ اليومَ عِرْسي
وقد هَبَّتْ بليلٍ تشتكيني
فقالت لي: كَبِرتَ ! فقلتُ حقّاً،
لقد أخلفتُ حيناً بعد حين
تُريني آيةَ الإعراضِ منها
وفَظَّتْ في المقالةِ بعد حين
ومَطَّتْ حاجِبَيْها أنْ رأتني
كبرتُ وأنْ قد ابيضتْ قروني

فقلت لها رُوَيْدَكِ بعضَ عَتبي

فإني لا أرى أن تزدهيني

وعيشي بالذي يُغنيكِ حتى

إذا ما شئت أن تنأَيْ فبيني

عبيد بن الأبرص

ألا تلكما عرسي تصدُّ بوجهها

وتزعمُ في جاراتها أنَّ من ظلمْ

أبونا، ولم أظلم بشيءٍ عملتُه

سوى ما ترين في القذال من القِدَمْ

فيوماً توافينا بوجهٍ مقسَّمٍ

كأن ظبيةٌ تعطو إلى ناضر السَّلمْ

ويوماً تريدُ مالنا مع مالها

نبيتُ كأنَّا في خصومٍ غَرامةٍ

فإن لم نُنِلْها لم تُنِمْنا ولم تَنَمْ

وتسمعُ جاراتي التَّألِّي والقسمْ

علباء بن أرقم

«كُبَيْشةُ» عِرسي تمنَّى الطلاقا

وتسألني بعد هدءٍ فراقا

وقامتْ تُريك غداةَ الرحيلِ

كشحاً لطيفاً وفخذاً وساقا

ومنسدلاً كمثاني الحبالِ

توسِعُه زنبقاً أو خِلاقا

وعذبَ المذاقةِ كالأقحوانِ

جادَ عليه الربيعُ البِراقا

أبو قردودة الطائي

غَدَتْ عذّالتايَ فقلتُ مهلاً
أفي وَجْدٍ بسلمى تَعذُلاني
فقد أبقتْ صُروفُ الدهر مني
عروبَ العرف تركاكَ الهوان
وقد جربتماني في أمورٍ
يُعاشُ بمثلها لو تعقلاني
محافظتي على الجُلّى وعِرضي
وبذلي المالَ للخِلِّ المداني
وصبري حين جدَّ الأمرُ نفسي
إذا ما أرعَدتْ رئةُ الجبان
فلستُ بتاركٍ ذكرى سُليمى
وتشبيبي بأخت بني العَدان
طوالَ الدهرِ ما ابتلّتْ لهاتي
وما ثبتَ الخوالدُ من أبان
أفيقا بعضَ لومِكُما وقولا
قعيدكما بما قد تعلمان
فإني لا يغولُ النأيُ ودّي
ولا ما جاءَ من حَدَثِ الزمان

زهير بن أبي سلمان

فيا جارتي وأنتِ غيرُ مليمةٍ
إذا ذُكِرَتِ ولا بذات تَقَلُّتِ
لقد أعجَبَتْني لا سَقوطاً قِناعُها
إذا ما مشتْ ولا بذاتِ تَلَفُّتِ
تبيتُ بُعَيْدَ النوم تهدي غَبوقَها
لجارتها إذا الهديَّةُ قلَّتِ

تُحِــلُّ بمــنـجـاةٍ مــن الــلُّــومِ بـيـتَـهـا

إذا مــا بــيــوتٌ بــالـمــذمَّــةِ حُــلَّــتِ

الشنفرى

بَــكَــرَتْ تــخــوِّفـنـي الحُــتــوفَ كـأنـنـي

أصـبـحـتُ عـن قـدَرِ الحُـتـوفِ بمَـعـزلِ

فـأجـبـتُـهـا إنَّ الـمـنـيَّـة مَـنْـهَـلٌ

لا بُــدَّ أنْ أُسْــقَــى بـكـأس المـنـهـلِ

فـاقـنَـيْ حـيـاءكِ لا أبـا لـكِ واعـلـمـي

أنِّــي امــرؤٌ ســامــوتُ إنْ لــم أُقـتـلِ

إنَّ الـمـنـيَّـةَ لـو تُـمـثَّـلُ مُـثِّـلَـتْ

مـثـلـي إذا نـزلـوا بـضَـنْـكِ المـنـزلِ

عنترة

قـالـت تمـاضـرُ إذ رأتْ مـالـي خَـوَى

وجـفـا الأقـــاربُ، فـالـفـؤادُ قـريـحُ

مـا لـي رأيـتُـكَ فـي الـنَّـدِيِّ مُـنَـكَّـسـاً

وَصِـبـاً، كـأنـكَ فـي الـنـديِّ نـطـيـحُ

خـاطـرْ بـنـفـسـك كـي تُـصـيـبَ غـنـيـمـةً

إنَّ الـقـعـودَ مـع الـعـيـالِ قـبـيـحُ

عروة بن الورد العبسي

إنــي امــرؤٌ عـافـي إنـائـيَ شِـرْكَـةٌ

وأنــتَ امــرؤٌ عـافـي إنـائِـكَ واحـدُ

أتـهـزأُ مـنـي أنْ سَـمِـنْـتَ وقـد تـرَى

بـجـسـمـيَ مـسَّ الحـقِّ، والحـقُّ جـاهـدُ

أقسِّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسو قَراحَ الماءِ والماءُ باردُ

عروة بن الورد

أقلِّي عليَّ اللومَ يا ابنةَ منذرِ
ونامي، وإن لم تشتهي النومَ فاسهري

ذريني ونفسي أمَّ حسانَ إنني
بها قبلَ أنْ أملكَ البيعَ مشتري

أحاديثَ تبقى، والفتى غيرُ خالدٍ،
إذا هو أمسى هامةً فوقَ صُيَّرِ

تُجاوِبُ أحجار الكِناسِ، وتشتكي
إلى كلِّ معروفٍ رَأتْهُ، ومُنْكَرِ

ذريني أطوِّفُ في البلاد، لعلَّني
أُخليكِ، أو أغنيكِ عن سوءِ مَحْضَرِ

فإنْ فازَ سَهْمٌ للمنيَّةِ لم أكُنْ
جَزوعاً، وهل عن ذاك من مُتَأَخَّرِ

وإن فاز سهمي كَفَّكُمْ عن مَقاعِدٍ
لكمْ خلفَ أدبارِ البيوتِ ومَنظَرِ

تقولُ لكَ الويلاتُ، هل أنتَ تاركٌ
ضُبُوءاً برَجْلٍ تارةً و بمَنْسِرِ

ومُسْتَثْبِتٌ في مالِكَ العامَ أنني
أراكَ على أقتادِ صَرْماءَ مُذْكِرِ

فجوعٌ لأهلِ الصَّالحينَ مَزَلَّةٌ
مَخُوفٌ رَداها أنْ تُصيبَكَ فاحذري

عروة بن الورد

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبحْ إبلي
بنو اللقيطةِ من ذهْلِ بن شيبانا
إذاً لقام بنصري معشرٌ خُشُنٌ
عند الحفيظةِ إنْ ذو لَوْثةٍ لانا
قومٌ إذا الشرُّ أبدَى ناجِذَيْهِ لهم
طاروا إليه زَرافاتٍ وَوِحْدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبُهمْ
في النائبات على ما قالَ برهانا
لكنَّ قومي وإن كانوا ذوي حَسَبٍ
ليسوا من الشرِّ في شيءٍ وإنْ هانا
يَجزونَ من ظلم أهلِ الظلمِ مغفرةً
ومن إساءةِ أهلِ السُّوءِ إحسانا
كأنَّ ربَّكَ لم يخلقْ لخِشْيَتِهِ
سواهم في جميع الناسِ إنسانا
يا ليت لي بهمُ قوماً إذا ركبوا
شنُّوا الإغارةَ فرساناً ورُكبانا

قريط بن أنيف

مشهد المرأة الدرَّة

كَأَنَّ ابنَةَ السُّهمِيِّ دُرَّةُ قامِسٍ
لَها بَعدَ تَقطِيعِ النُّبوحِ وَهِيجُ
بِكَفَّيْ رَقاحِيٍّ يُحِبُّ نَماءَها
فَيُبرِزُها لِلبَيعِ فَهْيَ فَريجُ
أَجازَ إِلَيها لُجَّةً بَعدَ لُجَّةٍ
أَزَلُّ كَغُرنوقِ الضُّحولِ عَمُوجُ

فَجاءَ بِها بَعدَ الكَلالِ كَأَنَّهُ
مِنَ الأَيْنِ مِحراسٌ أَقَذُّ سَحِيجُ
فَجاءَ بِها ما شِئتَ مِن لَطَمِيَّةٍ
تَدومُ البِحارُ فَوقَها وَتَمُوجُ
عَشِيَّةَ قامَتْ بِالفِناءِ كَأَنَّها
عَقيلَةُ نَهْبٍ تُصطَفَى وَتَغُوجُ
وَصُبَّ عَلَيها الطِّيبُ حَتّى كَأَنَّها
أَسِيٌّ عَلى أُمِّ الدِّماغِ حَجيجُ
كَأَنَّ عَلَيها بالَةً لَطَمِيَّةً
لَها مِن خِلالِ الدَّأْيَتَيْنِ أَرِيجُ

أبو ذؤيب الهذلي

أصَرَمْتَ حبلَ الوصلِ من فترِ
وهَجَرْتَها ولَجَجْتَ في الهجرِ
وسمعتَ حلفتَها التي حلَفَتْ
إنْ كان سمعُكَ غيرَ ذي وَقرِ
نَظَرَتْ إليكَ بعين جازئةٍ
في ظلِّ باردةٍ من السِّدرِ
كجُمانةِ البحريِّ جاءَ بها
غوّاصُها من لُجَّةِ البحرِ
صُلبُ الفؤادِ رئيسَ أربعةٍ
مُتَخالفي الألوانِ والنُّجْرِ
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
ألقَوا إليه مَقالِدَ الأمرِ
وعَلَتْ بهم سَجْحاءُ جاريةٌ
تهوي بهم في لُجَّةِ البحرِ

ومضى بهم شهرٌ إلى شهرِ
حتى إذا ما ساءَ ظنُّهم
ألقى مَراسِيَهُ بتهلُكةٍ
ثَبتَتْ مراسيها فما تجري
فانصبَّ أسقفُ رأسهِ لِبَدٌ
نُزِعَتْ رباعيَّتاهُ للصَّبرِ
أشفى يمُجُّ الزَّيْتَ ملتَمسٌ
ظمآنُ مُلتَهِبٌ منَ الفقرِ
قَتَلَتْ أباه فقالَ أتبَعُهُ
أو أستفيدُ رَغيبَةَ الدهرِ
نَصَفَ النهار الماء غامرُهُ
ورفيقُهُ بالغيب لا يدري
فأصابَ مُنْيَتَهُ فجاءَ بها
صَدَفيَّةً كمُضيئةِ الجمرِ
يُعطَى بها ثمناً ويمنعُها
ويقولُ صاحبُهُ ألا تشري
وتَرَى الصَّواري يسجدونَ لها
ويضُمُّها بيديه للنَّحرِ
فتلكَ شِبْهُ المالكيَّةِ إذْ
طَلَعَتْ ببهجتِها منَ الخِدْرِ
وكأنَّ طَعمَ الزنجبيلِ بهِ
إذْ ذُقْتَهُ وسُلافَةُ الخمرِ

المسيب بن علس

صَبا صَبْوَةً بَل لَجَّ وَهْوَ لَجوجُ
وَزالَت لَها بِالأنعَمَينِ حُدوجُ

كَمـا زالَ نَـخـلٌ بِـالـعِـراقِ مُـكَمَّمُ
أُمِـرٌّ لَـهُ مِـن ذي الـفُـراتِ خَليجُ

فَـإِنَّـكَ عَـمْـري أَيُّ نَـظـرَةِ عـاشِـقٍ
نَـظَـرتَ وَقُـدْسٌ دونَـنـا وَدَجـوجُ

إِلـى ظُـعُـنٍ كَـالـدَّوْمِ فيها تَـزايُـلٌ
وَهِـزَّةُ أَجـمـالٍ لَـهُـنَّ وَسـيـجُ

غَـدَوْنَ عَـجـالـى وَانـتَـحَـتْـهُـنَّ خَـزرَجٌ
مُـفَـقَّـئَـةٌ آثـارَهُـنَّ هَـدوجُ

سَـقـى أُمَّ عَـمْـرٍو كُـلُّ آخِـرِ لَـيْـلَـةٍ
حَـنـاتِمُ سـودٌ مـاؤُهُـنَّ ثَـجـيـجُ

إِذا هَـمَّ بِـالإِقْـلاعِ هَـبَّـت لَـهُ الصَّبا
فَـأَعـقَـبَ نَـشءٌ بَـعـدَهـا وَخُـروجُ

تَـرَوَّتْ بِمـاءِ الـبَـحْـرِ ثُـمَّ تَـنَـصَّـبَت
عَـلـى حَـبَـشِـيّـاتٍ لَـهُـنَّ نَـئـيـجُ

يُـضـيءُ سَـنـاهُ راتِـقـاً مُـتَـكَـشِّـفٌ
أَغَـرُّ كَـمِـصـبـاحِ الـيَـهـودِ دَلـوجُ

كَـمـا نَـوَّرَ الِمـصـبـاحُ لِلعُجمِ أَمـرَهُـمْ
بُـعَـيْـدَ رُقـادِ الـنـائِـمـينَ عَـريـجُ

أَرِقـتُ لَـهُ ذاتَ الـعِـشـاءِ كَـأَنَّـهُ
مَـخـاريـقُ يُـدعـى تَحـتَـهُـنَّ خَـريـجُ

تُـكَـرْكِـرُهُ نَجـدِيَّـةٌ وَتَمُـدُّهُ
مُـسَـفْـسِـفَـةٌ فَـوْقَ الـتُّـرابِ مَـعُـوجُ

لَـهُ هَـيـدَبٌ يَعلو الـشِـراجَ وَهَـيـدَبٌ
مـسِـفٌ بِـأَذنـابِ الـتِّـلاعِ خَـلـوجُ

ضفادعُه غرقى رِواءٌ كأنها
قِيانُ شُروبٍ رَجْعُهُنَّ نَشيجُ
لِكُلٍّ مَسيلٍ مِن تِهامَةَ بَعدَما
تَقَطَّعَ أَقرانُ السَحابِ عَجيجُ
كَأَنَّ ثِقالَ المُزنِ بَينَ (تُضارِعٍ)
وَ(شامَةَ) بَرْكٌ مِن جُذامَ لَبيجُ
فذلك سُقيا أمِّ عمروٍ وإنني
لما بذلتْ من سَيْبِها لَبهيجُ

أبو ذؤيب الهذلي

المرأة القينة

يا كعبُ إنَّك لو قَصَرتَ على
حُسن المِداحِ وقلَّة الجُرمِ
وغناءِ مسمعةٍ تعلِّلُنا
حتى نؤوبَ تناوُمَ العُجمِ
لوجَدتَ فينا ما تحوَّلَ مِنْ
صافي الشرابِ ولذَّةِ الطعمِ

ابن عسلة الشيباني

بسماع مدجنةٍ وجذب كرينةٍ
بموتَّرٍ تأتالُه إبهامُها

لبيد بن ربيعة

ومُسمِعَتانِ وصنَّاجةٌ
تقلِّبُ بالكفِّ أوتارها

الأعشى

لـنـا جُـلَّـسـانٌ عـنـدهـا وبـنـفـسـجٌ
وسـيـسـنـبـرٌ والمـرزجـوش مُـنـمـنَـمـا
وآسٌ وخِـيـريٌّ، ومَـرْوٌ وسـوسـنٌ
إذا كـان هِـنْـزَمْـنٌ ورحـتُ مُـخَـشَّـمـا
وشـاه سـفـرم والـيـاسـمـين ونـرجـسٌ
يـصـبِّـحـنـا فـي كـلِّ دجـنٍ تـغـيُّـمـا
ومُـسـتـقُ سـيـنـين ونٌّ وبـربـطٌ
يـجـاوبُـه صـنـجٌ إذا مـا تـرنـمـا

الأعشى

زَعْـزَعـتْـهُ الـصَّـبـا فـأدرجَ سـهـلاً
ثـمَّ هـاجـتْ لـه الـدّبـورُ نـحـيـلا
فـكـأنَّ الـيـهـودَ فـي يـومِ عـيـدٍ
ضَـرَبـتْ فـيـه رَوْقَـشـاً وطـبـولا

الحارث بن عباد

****

الفصل الثالث

المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي؛ ظاهرة الصعاليك «نموذجا»

غنينا زماناً بالتَّصعلُكِ والغِنَى
فكلّاً سقاناه، بكأسَيْهما، الدَّهرُ
فما زادنا بغياً على ذي قرابةٍ
غنانا، ولا أزرَى بأحسابنا الفقر

حاتم الطائي

وإني لأثوي الجوعَ حتى يملَّني
فيذهبَ لم يدْنَس ثيابي ولا جِرمي
وأغتبقُ الماءَ القراحَ فأنتهي
إذا الزادُ أمسى للمزلَّج ذا طعم
أردُّ شجاعَ البطن قد تعلمينه
وأوثرُ غيري من عيالك بالطعم
مخافةَ أن أحيا برغمٍ وذلةٍ
ولَلموت خيرٌ من حياة على رغم

أبو خراش الهذلي

ذريني للغنى أسعى فإني
رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ

وأهونهم وأحقرهم لديهم
وإن أمسى له كرمٌ وخيرُ

ويُقصَى في النَّدِيِّ وتزدريه
حليلتُه وينهرُه الصغير

وتلقَى ذا الغنَى وله جلالٌ
يكادُ فؤادُ لاقيه يطيرُ

قليلٌ ذنبُه والذَّنبُ جَمٌّ
ولكن للغِنَى ربٌّ غفورُ

عروة بن الورد

ومن يُغَرّ بالأعداءِ لا بد أنه
سيلقى بهم من مصرعِ الموتِ مصرعا

وإني وإنْ عُمِّرْتُ أعلمُ أنني
سألقى سِنانَ الموتِ يرشقُ أضلعا

وكنتُ أظنُّ الموتَ في الحيِّ أو أُرى
ألذُّ وأُكرى أو أموت مُقنَّعا

تأبط شرًا

وعاشيةٍ راحتْ بطاناً ذَعرتُها
بسوطِ قتيلٍ وسطها يتسيَّفُ

كأن عليه لونَ بردٍ مُحبَّرٍ
إذا ما أتاه صارمٌ يتلهَّفُ

فبات له أهلٌ خلاءٌ فِناؤهم
ومرَّتْ بهم طيرٌ فلم يتعيَّفوا

وباتوا يظنُّون الظنونَ وصحبتي
إذا ما علَوا نَشْزاً أهلُّوا وأَوجَفوا

ومـا نلتها حتى تصعلكتُ حقبةً
وكـدتُ لأسبابِ المنيةِ أعرفُ
وحتى رأيت الجوعَ بالصيفِ ضرَّني
إذا قمتُ تغشاني ظلالٌ فأسدفُ

السليك بن السلكة

غَموضٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يدعْ
لها طَمَعاً، طوعُ اليمين ملازم
تحالفَ أقوامٌ عليَّ ليسلموا
وجرُّوا عليَّ الحربَ إذ أنا سالم
وكنتُ إذا قومٌ غَزَوني غزوتُهم
فهل أنا في ذا يا لهمذانَ ظالمُ

قيس بن الحدادية

سبّاقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرتِهِ
مُرَجِّعِ الصوتِ هدًّا بين إرفاقِ
عاري الظنابيبِ ممتدٌّ نواشرُه
مدلاجِ أدهمَ واهي الماءِ غسّاق
حمّالِ ألويةٍ شهّادِ أنديةٍ
قوّالِ مُحْكَمَةٍ جوّابِ آفاق

تأبط شرًا

وكأنما تبعَ الفوارسُ أرنباً
أو ظبيَ رابيةٍ خفافاً أشعبا
وكأنما طردوا بذي نمراته
صدعاً من الأروى أحسَّ مكلبا

أعجزت منهم والأكفُّ تنالني

ومضتْ حياضهم وآبوا خُيَّبا

حاجز الأزدي

على الشَّنفَرَى ساري الغمام ورائحُ

غزيرُ الكلى أو صَيِّبُ الماء باكرُ

عليكَ جزاءٌ مثل يومكَ بالجبا

وقد رَعَفَتْ منكَ السيوفُ البواترُ

تُجيلُ سلاحَ الموتِ فيهم كأنهمْ

بشوكتكَ الحُدَّى ضئينٌ عوائرُ

وأجملُ موتِ المرءِ إذْ كان ميِّتاً

ولا بدَّ يوماً موتُهُ وهو صابرُ

إذا راعَ رَوْعُ الموتِ راعَ وإنْ حمَى

حَمَى معه حرٌّ كريمٌ مُصابرُ

تأبط شرًا

وكيف ينامُ الليلَ من جُلّ ماله

حسامٌ كلون الملح أبيض صارمُ

صموتٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يَدَع

لها طمعاً طوعُ اليمين ملازمُ

نقدتُ به ألفاً وسامحتُ دونه

على النقد إذ لا تُستطاعُ الدراهم

ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهمْ

قليلٌ إذا نامَ الدَّثورُ المسالمُ

إذا الليلُ أدجى واكفهرتْ نجومُه

وصاحَ من الإفراط هامٌ جواثمُ

ومـــالَ بـأصـحـاب الـكـرى غَـلَـبـاتُـه
فـإنـي عـلـى أمـــرِ الـغـوايـة حـــازمُ

قيس بن الحدادية

ألا عـلـلانـي قـبـلَ نـــوحِ الـنَّـوادبِ
وقـبـلَ بـكـاءِ المُـعـولاتِ الـقـرائـبِ
وقـبـل ثـوائـي فـي تـــرابٍ وجـنـدلٍ
وقـبـلَ نـشـوزِ الـنـفـسِ فـوقَ الـتـرائـبِ
فـإنْ تـأتـنـي الـدنـيـا بـيـومـي فـجـاءةً
تجـدْنـي وقـد قـضـيـتُ مـنـهـا مـآربـي

حاجز الأزدي

إذا المـرءُ لـم يـحـتـلْ وقـد جـدَّ جـدّه
أضـاعَ وقـاسـى أمـره وهُـو مـدبـرُ
ولـكـن أخـو الـحـزم الـذي لـيـس نـازلاً
بـه الأمـرُ إلا وهُـو لـلـحـزم مـبـصـرُ
فـذاك قـريـعُ الـدهـرِ مـا كـان حُـوَّلاً
إذا سُـدَّ مـنـه مـنـخـرٌ جـاشَ مـنـخـرُ

تأبط شرًا

كـأنـمـا حـثـحـثـوا حُـصَّـاً قـوادمُـه
أو أمَّ خِـشـفٍ بـذي شـثٍّ وطـبَّـاق
حـتـى نجـوتُ ولـمـا يـنـزعـوا سـلَـبـي
بـوالـهٍ مـن قـبـيـضِ الـشـدِّ غـيـداق
عـاري الـظـنـابـيـب ممـتـدٌّ نـواشـرُه
مـدلاجُ أدهـمَ واهـي المـاءِ غـسَّـاق
كـالـحـقـف حـدَّأه الـنـامـون قـلـت لـه:
ذو ثـلَّـتـين وذو بـهـمٍ وأربـاق

تأبط شرًا

رَفَونـي وقـالـوا يـا خـويـلـدُ لا تُـرَعْ
فـقـلـتُ وأنـكـرتُ الـوجـوهَ هُـمُ هُـمُ
فـغـالَـيْـتُ سـبّـاقَ الـذّريـسِ كـأنمـا
تـزعـزعُـه مـومٌ مـن الـورد مُـردمُ
فـوالـلـه مـا ربـداءُ أو عـلـجُ عـانـةٍ
أقـبُّ ومـا أن تـيـسُ ربـلٍ مـصـمَّـم
وبـثّـتْ حـبـالٌ فـي مـرادٍ يـرودُه
فـأخـطـأه مـنـهـا كـفـافٌ مُـحَـرَّمُ
كـأنَّ المُـلاءَ المحـضَ خـلـفَ ذراعـه
صـراحـيُّـهُ والآخـنـيُّ المُـتَـحَّـم
أُوائـلُ بـالـشـدِّ الـذّلـيـقِ وحـثـنـي
لـدى المـتنِ مـشـبـوحُ الـذراعـين خَلْجَم
أبو خراش الهذلي

يـا صـاحـبـيَّ ألا لا حـيَّ بـالـوادي
إلا عـبـيـدٌ وآمٍ بـيـنَ أذوادِ
أتـنـظُـرانِ قـلـيـلاً رَيْـثَ غـفـلـتِـهـمْ
أم تَـغـدُوان فـإنَّ الـرِّيـحَ لـلـعـادي
السليك بن السلكة

ومـا بِـيَ مـن عـارٍ إخـالُ عَـلِـمْـتُـه
سـوى أنَّ أخـوالـي إذا نُـسـبـوا نَـهْـدُ
إذا مـا أردتُ المـجـدَ قـصّـرَ مَـجْـدُهـمْ
فـأعـيـا عـلـيّ أن يـقـاربَـنـي المـجـدُ
عروة بن الورد

ألا مَن مُبلغٌ فتيانَ فَهْمٍ
بما لاقَيتُ عندَ رَحَى بِطانِ
وإني قد لقيتُ الغولَ تهوي
بِسُهبٍ كالصَّحيفةِ صَحْصَحانِ
فقلت لها: كلانا نضو أيْنٍ
أخُو سفَرٍ، فخلّي لي مَكاني
فَشدَّتْ شَدَّةً نحوي فأهْوَى
لها كفِّي بمَصقولٍ يماني
فأضربُها بلا دَهَشٍ، فخَرَّتْ
صريعاً لليَدَيْنِ وللجِران
فقالتْ: عُدْ، فقلْتُ لها رُوَيدًا
مَكانكِ إنني ثَبْتُ الجنانِ
فلم أنْفَكَّ مُتَّكِئًا عليها
لأنظرَ مُصْبِحًا ماذا أتاني
إذا عينانِ في رأسٍ قبيحٍ
كرأس الهرِّ مشقوقِ اللسانِ
وساقا مُخْدَجٍ، وشَواةُ كلبٍ
وثوبٌ من عَبَاءٍ أو شنانِ

تأبط شرًا

ونارٍ قد حَضأتُ بُعَيْدَ هدءٍ
بدارٍ لا أريدُ بها مُقاما
سوى تحليل راحلةٍ وعَينٍ
أكالئُها مخافةَ أنْ تناما
أتَوْا ناري فقلتُ مَنونَ قالوا
سَراةُ الجنُّ قلتُ عِموا ظلاما

فقلتُ إلى الطعام فقالَ منهمْ
زعيمٌ نحسُدُ الإنسَ الطعاما

تأبط شرًا

وقالوا اخْبُ وانهقْ لا تضيرُك خيبرٌ
وذلك من دين اليهود ولوعُ
لعمري لئن عشَّرتُ من خشية الرَّدى
نُهاقَ الحمير إنني لجزوعُ
فلا وألَتْ تلك النفوسُ ولا أتتْ
على روضة الأجداد وهي جميعُ
فكيف وقد ذكَيْتُ واشتدَّ جانبي
سُلَيْمَى، وعندي سامعٌ ومطيعُ
لسانٌ وسيفٌ صارمٌ، وحفيظةٌ
ورأيٌ لآراءِ الرجالِ صَروعُ

عروة بن الورد

وشِعبٍ كشَلِّ الثوبِ شَكسٍ طريقه
مَجامع صَوحَيْه نطاقٌ محاصرُ
به من سيول الصيف بيض أقرها
جُبارٌ، لصُمِّ الصخر فيه قراقرُ
تبطنتُه بالقوم لم يهدِني له
دليل ولم يثبت لي النعت خابرُ
به سَمَلاتٌ من مياهٍ قديمةٍ
مواردُها ما إن لهنّ مصادر

تأبط شرا

ألا عتبتْ عليَّ فصارمتني
وأعجبها ذوو اللممِ الطوالِ
فإني يا بنةَ الأقوام أربَى
على فعل الوضيِّ من الرجالِ
فلا تصلي بصعلوكٍ نؤومٍ
إذا أمسى يُعدُّ من العيالِ
ولكن كلُّ صعلوكٍ ضَروبٍ
بنصل السيفِ هاماتِ الرجالِ

السليك بن السلكة

سبّاق غاياتِ مجدٍ في عشيرتهِ
مرجِّع الصَّوتِ هدًّا بين أرفاق
حمّال ألويةٍ شهاد أنديةٍ
قوال مُحكَمة جواب آفاق
فذاك همي وغزوي أستغيث به
إذا استغثت بضافي الرأس نغّاق
لتقرعنَّ عليَّ السنَّ من ندم
إذا تذكرت يوماً بعضَ أخلاقي

تأبط شرًا

ولن يكسِبَ الصعلوكُ حمداً ولا غِنى
إذا هو لم يركبْ من الأمر مُعظَما
يرى الخَمصَ تعذيباً وإنْ يلقَ شَبعةً
يبتْ قلبه من قلَّة الهمِّ مُهَما
لحى الله صعلوكاً مناه وهمُّه
من العيش أن يلقى لبوساً ومطعما

ينامُ الضحى حتى إذا ليلُه استوى

تنبَّه مثلوج الفؤاد مورَّما

مقيماً مع المثرين ليس ببارحٍ

إذا كان جدوى من طعام ومجثِما

وللـه صعلوكٌ يساوِرُه همُّه

ويمضي على الأحداث والدهرُ مقدما

فتى طلباتٍ لا يرى الخمصَ ترحةً

ولا شبعةً إنْ نالها عدّ مغنما

إذا ما رأى يوماً مكارمَ أعرَضَت

تيمَّمَ كُبراهنَّ، ثمَّت صمَّما

ترَى رمحَه ونبلَه ومِجَنَّه

وذا شُطَبٍ عضبَ الضريبة مِخذما

وأحناء سرجٍ فاترٍ ولجامَهُ

عتادَ فتىً هيْجا وطِرفاً مُسَوَّما

حاتم الطائي

لحى الله صعلوكاً إذا جنَّ ليلُه

مُصافي المُشاش آلفاً كلَّ مجزرِ

يعدُّ الغنى من دهره كلَّ ليلةٍ

أصابَ قِراها من صديقٍ مُيسَّر

ينام عشاء ثم يصبح طاوياً

يحتُّ الحصَى عن جنبه المتعفر

يُعينُ نساء الحيّ ما يستَعِنَّه

ويمسي طليحا كالبعير المُحسَّر

ولكنَّ صعلوكاً صفيحةُ وجهه

كضوء شهابِ القابسِ المتنور

إذا بعدوا لا يأمنون اقترابَه

تشوُّقَ أهلِ الغائب المتنظَّر

مُطِلاً على أعدائه يزجرونه

بساحتهم زجرَ المنيح المُشَهَّر

فيومًا على نجدٍ وغاراته أهلها

ويومًا بأرضٍ ذاتِ شثٍّ وعَرعر

فذلك إنْ يلقَ المنيَّةَ يلقَها

حميداً، وإن يستغنِ يوماً فأجدر

عروة بن الورد

أقيموا بني أمي صدور مطيكم

فإني إلى قومٍ سواكم لأميل

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ

وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأرْحُلُ

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى

وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ

سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ يَعْقِلُ

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ

وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ

لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وَكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أنَّنِي

إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائِدِ أبْسَلُ

وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ

بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

وَمَا ذَاكَ إلا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

وَإنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً
بِحُسْنَى وَلا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ

ثَلاَثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ
وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُهَا
رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها
مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

وَأَغْدو خَمِيصَ البَطْنِ لا يَسْتَفِزُّنِي
إلى الزَّادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه
مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

ولا جُبَّإٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِه
يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ
يَظَلُّ بِه المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

ولا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ
يَرُوحُ وَيَغْدُو داهِناً يَتَكَحَّلُ

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ
أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ
هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هوْجَلُ

إذا الأمْعَزُ الصَّوَّانُ لاقَى مَناسِمِي
تَطَايَرَ منه قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ
أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حتَّى أُمِيتَهُ
وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْر صَفْحاً فأُذْهَلُ
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ
عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ
يُعَاشُ به إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ
وَلكِنّ نَفْساً مُرَّةً لا تُقِيمُ بي
على الذام إلاّ رَيْثَما أَتَحَوَّلُ
وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطوَتْ
خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ
وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا
أزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفَ أطْحَلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً
يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ
فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ
دَعَا فَأجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ
مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها
قِدَاحٌ بأيْدي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ
مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها
شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها
وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به
مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ
وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّها
على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما
سَرَتْ قَرَبَاً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأسْدَلَتْ
وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ
يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

كأنَّ وَغَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ
أضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إلَيْهِ فَضَمَّهَا
كما ضَمَّ أذْوَادَ الأصَارِيمِ مَنْهَلُ

فَغَبَّ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها
مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

وآلَفُ وَجْهَ الأرْضِ عِنْدَ افْتِراشِها
بِأهْدَأ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ

وَأعْدِلُ مَنْحُوضاً كأنَّ فُصُوصَهُ
كِعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ
لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

طَريدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ
عَقِيرَتُهُ لأيِّها حُمَّ أوَّلُ
تَنَامُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها
حِثَاثاً إلى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ
وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ
عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ
إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُها ثمَّ إنّها
تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ
فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً
على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أتَنَعَّلُ
فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجْتَابُ بَزَّهُ
على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمَ أفْعَلُ
وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْنَى وإنَّما
يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ
فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ
ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ
ولا تَزْدَهِي الأجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى
سَؤُولاً بأعْقَابِ الأقَاوِيلِ أُنْمِلُ
وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها
وَأقْطُعَهُ اللاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي
سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأفْكَلُ
فأيَّمْتُ نِسْوَاناً وأيْتَمْتُ إلْدَةً
وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ والليْلُ ألْيَلُ
وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالساً
فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْألُ

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلابُنا
فَقُلْنَا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ

فَإنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأبْرَحُ طارِقاً
وإنْ يَكُ إنْسَاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ

وَيومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ
أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

نَصَبْتُ له وَجْهِي ولكنّ دُونَهُ
ولا سِتْرَ إلاَّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَل

وَضَافٍ إذا طَارَتْ له الرِّيحُ طَيَّرَتْ
لبائِدَ عن أعْطَافِهِ ما تُرَجَّلُ

بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهْدُهُ
له عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْل مُحْوِلُ

وَخَرْقٍ كظَهْر التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

فألْحَقْتُ أُولاهُ بِأُخْرَاهُ مُوفِيَاً
عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَاراً وَأمْثُلُ

تَرُودُ الأرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كأنّها
عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاءُ المُذَيَّلُ

ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني
مِنَ العُصْمِ أدْفَى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ

الشنفرى الأزدي

****

الفصل الرابع

المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكي الديار كما بكى ابن حذام

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضحَ فالمقراةَ لم يعْفُ رسمُها
لِما نَسَجتها من جنوبٍ وشمأل

رُخاءً تَسُحُّ الريحُ في جَنَباتِها
كساها الصَّبا سَحْقَ المُلاءِ المذَيَّلِ

ترى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها
وقيعانِها كأنه حَبُّ فلفلِ

كأني غداةَ البَيْنِ يومَ تحمَّلوا
لدى سَمُرات الحيِّ ناقِفُ حنظلِ

وقوفاً بها صحبي عليَّ مَطِيَّهمْ
يقولون لا تهلك أسىً وتَجَمَّلِ

فدَعْ عنكَ شيئاً قد مضَى لسبيلِهِ
ولكن على ما غالَكَ اليومَ أقبِلِ

وقفتُ بها حتى إذا ما تردَّدتْ
عَمايَةُ محزونٍ بشوقٍ مُوكَّلِ

وإنَّ شفائي عَبْرَةٌ إنْ سَفَحْتُها

وهل عندَ رسمٍ دارسٍ من معوَّلِ

امرؤ القيس

أمن أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ

بحومانة الدرَّاج فالمُتثلَّمِ

ديارٌ لها بالرقمتين كأنَّها

مراجعُ وشمٍ في نَواشِرِ معصمِ

بها العينُ والأرآمُ يمشينَ خِلْفَةً

وأطلاؤها ينهضنَ من كلِّ مجثمِ

وقفتُ بها من بعد عشرينَ حجةً

فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ توهُّمِ

أثافيَّ سفعاً في مُعَرَّسِ مرجلٍ

ونؤياً كجذم الحوض لم يتثلمِ

فلما عرفتُ الدارَ قلتُ لربعها

ألا انعمْ صباحاً أيها الربعُ واسلمِ

زهير بن أبي سلمى

يا دار ميَّة بالعلياء فالسَّنَدِ

أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

وقفتُ فيها أصَيْلاناً أُسائلُها

عيَّتْ جواباً، وما بالربع من أحدِ

إلا الأواريَّ لأياً ما أُبَيِّنُها

والنؤيُ كالحوضِ بالمظلومَةِ الجلدِ

ردَّتْ عليه أقاصيه ولبَّدَهُ

ضربُ الوليدةِ بالمِسحاة في الثَّأَد

خَلَتْ سبيلَ أتِيٍّ كان يَحْبِسُهُ
وَرَفَّعَتْهُ إلى السَّجْفَيْنِ فالنضد

أمستْ خلاءً وأمسى أهلُها احتملوا
أخنَى عليها الذي أخنَى على لُبَد

النابغة الذبياني

عفت الديار محلُّها فمُقامُها
بمِنًى تأبَّدَ غَولُها فرِجامُها

فمدافعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رسمُها
خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعدَ عهدِ أنيسِها
حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وحَرامُها

رُزِقَتْ مَرابيعَ النجومِ وصابَها
وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُها ورِهامُها

فعلا فروع الأيْهُقانِ وأطفلت
بالجَلْهَتَيْنِ ظباؤها ونعامُها

من كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ
وعشيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إرزامُها

والوحش ساكنةٌ على أطلائها
عُوذاً تَأجَّلُ بالفضاء بِهامها

وجلا السُّيولُ عن الطلولِ كأنَّها
زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

لبيد بن ربيعة

يا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطالٍ
بالجوِّ مثلَ سحيقِ اليُمْنَةِ البالي

جرتْ عليها رياحُ الصيفِ فاطردت

والريحُ فيها تعفّيها بأذيالِ

خَبَسْتُ فيها صِحابي كي أسائلَها

والدمعُ قد بلَّ منّي جيبَ سروالي

شوقا إلى الحي أيام الجميع بها

وكيف يطرب أو يشتاق أمثالي

وقد علا لِمّتي شيبٌ فودّعني

منه الغواني وداعَ الصارمِ القالي

عبيد بن الأبرص

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولُ

متيمٌ إثرها لم يفدَ مكبول

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا

إلا أغنُّ غضيضُ الطرف مكحولُ

هيفاء مقبلة عجزاءُ مدبرةً

لا يشتكى قِصَرٌ منها ولا كولُ

تجلو عوارِضَ ذي ظلَمٍ إذا ابتسمتْ

كأنه مُنهَلٌ بالراح معلولُ

شُجّتْ بذي شبَمٍ من ماء محنِيَةٍ

صافٍ بأبطحَ أضحى وهُو مشمولُ

تجلو الرياحُ القذى عنه وأفرطه

من صَوْبِ ساريةٍ بيضٍ يعاليلُ

يا ويحها خُلّةٌ لو انها صدقتْ

ما وعدَتْ أو لو أنَّ النصحَ مقبولُ

لكنّها خُلّةٌ قد سيطَ من دمها

فجْعٌ، وولْعٌ، وإخلافٌ، وتبديلُ

فما تدومُ على حالٍ تكون بها
كما تلوَّنُ في أثوابها الغولُ
وما تمَسَّكُ بالوصل الذي زعمتْ
ألا كما تُمسِكُ الماءَ الغرابيلُ
كانت مواعيدُ عرقوبٍ لها مَثَلاً
وما مواعيدُها إلا الأباطيلُ
فلا يغرَنَّكَ ما منَّتْ وما وعَدَت
إنَّ الأمانيَ والأحلامَ تضليلُ
أمست سعاد بأرض لا يبلغها
إلا العتاق النجيبات المراسيل

كعب بن زهير

****

المحتوى

الفصل الثاني: المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي

****



طباعة : مطابع النزهة - الكويت
هاتف : 99606943 - 99737583 - 22401352
فاكس : 22496981





الكويت
2013